Bianco & Nero
Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema
a. LXII n. 3, maggio-giugno 2001

Direzione e redazione
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. e fax 06-7222369 Tel. 06-72294.394/396
e-mail: biancoenero@snc.it

Amministrazione, abbonamenti, promozione
Marsilio Editori S.p.a.
Marittima Fabbricato 205
30135 Venezia
Tel. 041-2406511
Fax 041-5238352

Stampato da La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza

Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949
Dir. resp.: Lino Micciché

ISBN 88-317-7729-7

In copertina
Incontrare Picasso di Luciano Emmer
Un angolo dell'atelier Fournas a Vallauris

Bianco & Nero

SOMMARIO 3/2001

Foto Paramount

Macchina per registrare su disco (sistema Vitaphone)

Tutte le foto che illustrano la sezione SAGGI sono tratte da Giuseppe Lega, *Il fonofilm. L'arte e la tecnica della cinematografia sonora e parlata*, Firenze, 1932

La ricezione della rivoluzione sonora in Italia

Paola Valentini

Una delle particolarità della "via italiana" al sonoro sembra proprio essere quella, da un lato, di una lucida consapevolezza di come l'avvento del suono filmico comporti innanzitutto il confronto con una nuova tecnologia, dall'altro il fatto che la focalizzazione di questo aspetto attraversi tutto il territorio del cinema, dalla prassi alle teorie, estendendosi anche oltre il mondo strettamente cinematografico, per caratterizzare in generale la riflessione sul nuovo panorama mediale. Si delinea dunque la necessità di cominciare a fare luce sulla dimensione tecnologica, aspetto negletto del cinema italiano degli anni '30.

Dall'analisi del contatto con la tecnica della riproduzione e trasmissione sonora, che segna l'intero paesaggio mediale, emergono una serie di indicazioni, a volte solo indizi, che confermano un atteggiamento del cinema italiano, se non peculiare, certo particolare nei confronti della novità tecnologica del sonoro, filmico ma non solo.

Il film italiano e la moderna fabbrica di suoni

Dalle macchine parlanti de *La canzone dell'amore* (1930) agli altoparlanti "televisivi" di *Mille lire al mese* (1939), tutto il cinema italiano degli anni '30 è punteggiato da una fitta presenza di dispositivi e meccanismi sonori: vengono messi costantemente in scena gli apparati di un mondo moderno esaltato come grande fabbrica di suoni.

Presenza stabile del periodo è naturalmente il telefono, che trova nei film anche una precisa tematizzazione. Pensiamo naturalmente a *La telefonista* (1932), dove la voce si misura con tutta la propria gamma acustica, dalla parola al vocio frastornante: icastica messa in scena di un vero e proprio «cinema a chiacchiere»[1], altrove tanto vituperato; ma pensiamo anche alle scene di mancato riconoscimento della voce mediata dal dispositivo telefonico, che diverranno luogo comune della commedia (*L'uomo che sorride*, 1936), e che soprattutto esplicitano l'ambiguità tra registrazione e riproduzione, tra fissaggio e creazione di nuove sonorità.

Il grammofono – per citare soltanto i casi più noti – è alla base della vicenda de *La canzone dell'amore*, dove diventa l'unico legame tra Lucia e l'amato compositore, oltre che l'unico modo per presentificare, attraverso i dischi suonati, la loro unione e il loro amore; anche in *Acciaio* (1933) sono le parole di *Parlami d'amore Mariù*, diffuse da un fonografo, a dare definitiva realtà all'amore di Pietro e Gina, che Mario interromperà violentemente, così come porrà bruscamente fine alla riproduzione sonora della canzone.

Infine, è soprattutto la radio a occupare le scene dei film italiani degli anni '30, in una molteplicità di sfumature dietro le quali, comunque, ritroviamo, da un lato, la sottolineatura del suo aspetto manipolatorio e ipnotico, in grado di aggregare e distruggere (da *Rubacuori*, 1931, a *La signora di tutti*, 1934) e, dall'altro, la sua capacità di dare corpo alla realtà: ne *Il grande appello* (1936), ad esempio, la presenza della radio trasforma il poliglotta Hotel Oriente di Gibuti in un angolo d'Italia, in nome di un'oralità meccanica che, con le informazioni sulla guerra d'Eritrea, assume verità superiore alla testimonianza e al racconto diretto.

Ma la ricchezza di dispositivi sonori nei film degli anni '30 non si ferma qui: anche il cinema e persino la televisione vengono messi direttamente in scena, valorizzati innanzitutto nella loro dimensione sonora, macchine frankensteiniane in grado non solo di dare voce a un'ombra, ma anche di privare una voce di un corpo (come nei doppiaggi di *Voce senza volto*, 1938) e di intervenire sulla realtà incrociando e sovrapponendo universi visivi e sonori differenti (come nella trasmissione sperimentale di *Mille lire al mese*). E, accanto a tutto ciò, nei film italiani degli anni '30 si celebra la presenza fittissima di una tecnologia quotidiana di riproduzione e trasmissione sonora, fatta di citofoni, megafoni, interfoni e dittafoni che animano e trasformano le coordinate spaziali e temporali della realtà di tutti i giorni (*La segretaria privata*, 1931, *Gli uomini, che mascalzoni...*, 1932, *La signora di tutti* ecc.).

La forte enfasi posta dal cinema italiano sulla canzone e sul rumore apre ulteriori spazi di riflessione, che ci limitiamo ad accennare. Tra la sinfonia futurista di rumori di *O la borsa o la vita* (1933) e la calda voce discografica di Isa Miranda ne *La signora di tutti*, i film italiani degli anni '30 sembrano obbligare lo spettatore a confrontarsi costantemente, durante la visione, con suoni meccanici, ricordandogli, attraverso il rumore (simbolo per eccellenza, del canale, della riproduzione) e la canzone, indizio quasi immediato di un dispositivo meccanico, la costante presenza della macchina[2].

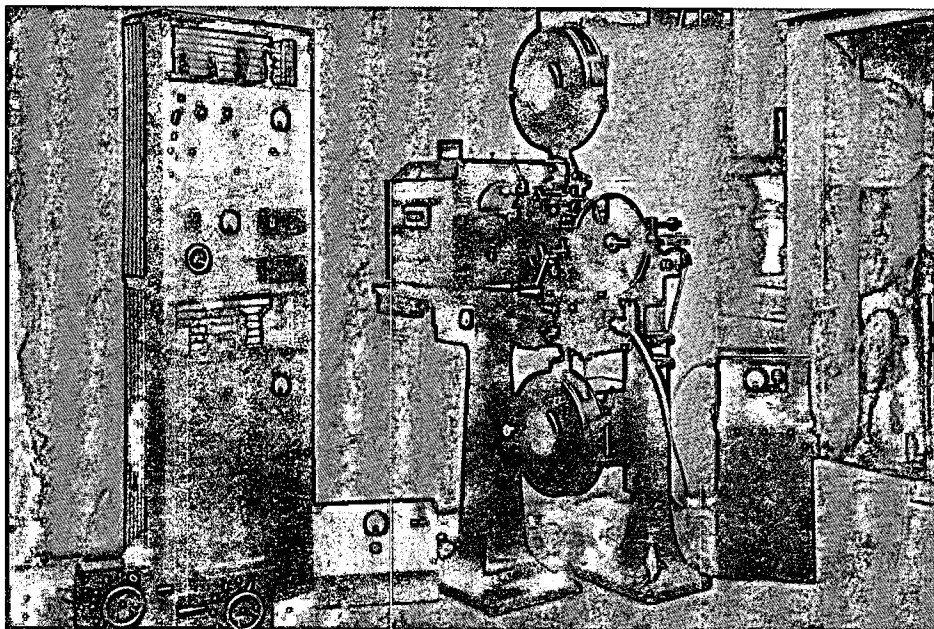
In generale, affiora l'immagine di una tecnologia del suono al servizio dell'uomo, che letteralmente dà voce allo spettatore – con una costante messa in scena, ad esempio, dell'apparato radiofonico nella sua duplice valenza di dispositivo di emissione e di ricezione – e che porta fi-

no alla creazione di novelli Prometeo, costruttori di suoni esemplificati in maniera eclatante dal De Sica de *L'uomo che sorride* (1936). Su un altro versante, la presenza di tali dispositivi diventa spesso occasione per riflettere sullo statuto della tecnologia sonora e, dunque, del suono filmico: microfoni allusivamente associati all'ombra (*Rubacuori*), provenienza equivoca delle voci (*Darò un milione*, 1935) e voci scambiate e doppiate (*Voce senza volto*), a volte confuse dal meccanismo (*T'amerò sempre*, 1933, o *La telefonista*), altrove nonostante tutto inconfondibili, voci reduplicabili, iterabili, non necessariamente indice di una reale presenza (gli effetti eco de *La signora di tutti*, *Darò un milione* o *L'uomo che sorride*).

Mettere in scena i meccanismi di riproduzione e trasmissione del suono significa perciò attuare innanzitutto una costante visualizzazione della tecnologia sonora nelle sue varie problematiche, dall'esperienza alla familiarizzazione con il suono meccanico, dallo svelamento dei suoi processi di funzionamento alla sua pura spettacolarizzazione[3]. Ma fa anche maturare la consapevolezza, come si è visto, di una rivoluzione che investe, oltre all'universo delle immagini, il mondo reale. Significa cominciare a misurarsi con una nuova dimensione e l'installarsi di nuovi sistemi di rappresentazione. Una rivoluzione di cui sembra ben consapevole, come si è accennato, anche un determinato ambiente teorico.

Teoria cinematografica e rivoluzione sonora

Prima di avventurarci in questo terreno, occorre fare qualche precisazione sullo stato della teoria in Italia agli albori del sonoro[4]. Possiamo subito dire che anche nel nostro paese si assiste a quello che Christian Metz considerava un «paradosso del cinema sonoro», ossia la mancata modificazione dell'assetto teorico, per cui «i film parlavano ma si parlava di essi come se non parlassero»[5]. Gli esempi potrebbero essere molteplici: ricordiamo innanzitutto che le critiche ai film continuano a essere imperniate sui valori plastici e ritmici in totale oblio delle risorse acustiche, e citiamo almeno Alberto Consiglio che, ancora nel 1936, affronta la natura della "nuova arte" prescindendo completamente dalla non più neonata dimensione sonora[6].

L'approccio critico e teorico al suono inizialmente viene modulandosi sulla dicotomia film parlato/film sonoro: negli scritti della transizione troviamo spesso contrapposti, da un lato, un modello di sonorità filmica prevalentemente musicale o rumoristica, sostanzialmente ben accetta, dall'altro la verbosità di alcune pellicole da rigettare senza indugio. Anche l'Italia non sfugge a questa illusoria opposizione, in base alla quale si difende l'autonomia del visivo contro le rivendicazioni del sonoro. La differenziazione tra film parlato e film sonoro, che dura l'arco dei pochi anni immediatamente successivi all'avvento del sonoro, diventa centrale in al-

Apparecchio di proiezione sonora. A sinistra, l'amplificatore.
A destra, il preamplificatore (Cinemeccanica)

cuni teorici per organizzare la propria opposizione al dialogo, deproblematizzando il sonoro e facendone innanzitutto uno strumento di indiretta attestazione del cinema muto e della sua "specificità". Non abbiamo certo la pretesa qui di esaurire le ricche e articolate posizioni che caratterizzano la critica e la teoria italiana, ma possiamo rinviare a un osservatorio "privilegiato", quello della rivista «Comoedia», che, dando voce a diverse personalità del mondo cinematografico e della cultura, si presta a offrire uno spaccato illuminante del periodo[7].

Ettore Maria Margadonna, collaboratore assiduo della rivista milanese, può indubbiamente essere assunto come figura simbolo di un certo tipo di atteggiamento nei confronti del parlato. Protagonista significativo di questo periodo, e per certi versi allineato alle posizioni internazionali, nei propri interventi egli adotta, infatti, quegli stessi argomenti che caratterizzano il dibattito europeo e americano contro il film parlato, «un ibrido dove qualcosa di superfluo da una parte e di mancante dall'altro provoca una particolare forma di fastidio»[8]. Preoccupato dalla crisi dell'internazionalità del film (come Charlie Chaplin), dalla competitività instaurata con il teatro e dal rischio di rallentamento dell'azione (come René Clair), dall'asservimento alle sole logiche economiche (come Marcel L'Herbier[9]), Margadonna approda su posizioni molto diffuse nell'Italia dell'epoca – e che avrebbero trovato infine celebre sintesi nelle indicazioni di Arnheim, Barbaro e Chiarini[10] –, quali l'enfasi sulla necessaria «povertà dei mezzi»,

la conseguente rarefazione nell'uso della parola che «serve poco», e infine il riconoscimento ostinato di due tipi di cinema, il «cinema-cinema» di preservata vocazione internazionale e il «cinema-spettacolo» o «cinedramma», rappresentato da melodrammi, drammi e operette peculiarmente cinematografiche, ma di cui comunque si continuerà a sostenere che «non è cinema, ma è uno spettacolo riuscito»[11].

Sul fronte opposto, tra i sostenitori ad oltranza del cinema "parlante", a prezzo di una certa ingenuità, ritroviamo gli stessi argomenti che anche all'estero animano il sostegno al sonoro e alla parola: come nei celebri manifesti di Marcel Pagnol, anche in Italia questo sostegno passa attraverso il mito della verità del suono e del potenziamento del visivo. Tra i contributi ospitati su «Comoedia», possiamo citare almeno un intervento di Petrolini, che solo con il parlato dichiara finalmente nato il cinematografo e definisce «il film sonoro un'arte più compiuta che segna la morte dell'artificio» e che esorta finalmente «ad essere veri»[12].

Tuttavia, entrando nel vivo del nostro argomento, il dibattito teorico italiano non sembra misurarsi solo con questioni di natura prevalentemente estetica, come si è spesso pensato, analizzando le figure più imponenti del panorama nazionale, da Consiglio a Chiarini, e considerando il retaggio idealistico di una concezione dell'artisticità che «si risolve nel superamento o annullamento della tecnica: ossia nello spettacolo, in cui lo spettatore non veda nulla più del meccanismo con cui si produce»[13]. In realtà, accanto a questa corrente principale, sopravvive un ricco patrimonio di voci, a volte dei semplici accenni, che puntano in tutt'altra direzione. Qui l'interesse di fondo non sembra rivolto ad accettare o meno le nuove componenti espressive resesi disponibili, ma a sondare il rapporto con la sostanza stessa dell'elemento filmico sonoro, con la natura del suono riprodotto e, come vedremo, con i termini della rivoluzione sonora in atto nel paesaggio mediale.

Ricordiamo, solo per inciso, l'attenzione fortissima all'aspetto tecnico, che pur andrebbe rivalutata, e che attraversa tutto il mondo mediale dell'epoca, caratterizzato, in sintonia con certi personaggi filmici di cui abbiamo parlato, da un pubblico curioso di tecnica e abituato a misurarsi con essa: limitandoci alla sola tecnologia uditiva, notiamo che le rubriche nelle riviste dell'epoca ci rinviano l'immagine di un ascoltatore che è spesso un provetto mago dei suoni, alle prese con svariati problemi lontani da questioni di gusto o espressive, dalla costruzione autodidatta degli apparecchi alla convivenza con i problemi di interferenza e di ricezione sonora[14]. E in perfetta sintonia si muove anche molta critica del tempo: l'importanza della dimensione economica, industriale ed estetica della nascente cinematografia sonora viene strettamente connessa alla comprensione del suo funzionamento tecnico, con tabelle, schemi elettrici e apologie delle valvole termoioniche che occhieggiano dalle pagine di svariate

pubblicazioni[15]. La stessa cosa era accaduta all'epoca dei primi radiodrammi, quando si era dimostrata una preoccupazione scarsa per l'uso espressivo degli effetti sonori, e invece alta per la corretta creazione dei rumori, come quello del tuono, vero rompicapo la cui esecuzione aveva incontrato a lungo difficoltà[16].

Accanto alla linea teorica "ufficiale", spesso arenata nelle polemiche che oppongono il cinema sonoro e quello parlato, sembra lecito individuare una vena sotterranea, meno esibita magari, ma più feconda, che si muove a ridefinire il rapporto con la tecnica, che affronta il sonoro nell'ottica del suono "meccanico", di quella riproducibilità e trasmissibilità in virtù delle quali improvvisamente una materia ineffabile come il suono è catturata e, per lo meno apparentemente, dominata.

La voce di macchina e l'illusione sonora

Le riflessioni di alcuni teorici, anche lontani tra loro, rivelano una matrice comune nell'avere individuato come vero snodo problematico il confronto dello spettatore non semplicemente con suoni e parole, ma con "voci di macchine". Per fare il verso all'immagine infiammata della polemica del periodo, possiamo qui cercare di ravvisare a posteriori una tenzone: quella che contrappone, ad esempio, Luigi Pirandello ed Eugenio Giovannetti, divisi rispettivamente tra ostilità ed entusiasmo per il suono meccanico. Non interessa tanto, tuttavia, la carta giocata a favore della vittoria o della sconfitta del nascente film sonoro, in quanto essa porta al riproporsi di argomentazioni simili a quelle del conflitto film parlante/film sonoro. Su questo versante possiamo collocare l'idea pirandelliana della «cinemelografia»[17], di un "ibrido" in grado di affiancare il persistente cinema muto. È significativo invece, il fatto che, innanzitutto, affiorino prepotentemente la meccanicità di questi suoni (e quindi la sorte comune che essi spartiscono con altre sonorità del moderno paesaggio mediale) e il destino, per così dire, di contaminazione che si prospetta al cinema. In secondo luogo, ragionare in termini di *suoni meccanici* e di *voci di macchina* porta a una consapevolezza maggiore della natura del suono filmico, nelle sue qualità di suono riprodotto e nel suo rapporto con l'immagine.

Non è il caso di riprendere i termini di due proposte teoriche ben note, ci limitiamo tuttavia a sottolineare che nel celebre *Se il film parlante abolirà il teatro* i termini dell'accusa pirandelliana sono proprio la «voce di macchina e non umana», voce che «viene fuori grottescamente dalla macchina», uno «sguaiato borbottamento da ventriloqui accompagnato da quel ronzio e friggìo insopportabile dei grammofoni». E non si tratta, preoccupazione costante all'epoca, del primitivismo delle apparecchiature; il perfezionamento tecnico potrà eliminare le interferenze e i disturbi

ma non un fattore che Pirandello chiarisce ancora più esplicitamente: la voce riprodotta turba le immagini in quanto ne «scopre e denunzia il meccanismo»[18]. La problematicità del sonoro è chiara: la voce porta l'ingresso della macchina, obbligando a misurarsi con una dimensione tecnica vanamente rimossa; mostra il carattere di ombre delle presenze sullo schermo, ombre ventriloque, senz'anima – senza appunto *flatus vocis* – e senza corpo; infine, rovescia il rapporto immagine/suono («L'immagine tormentata dalla voce che viene dalla macchina è schiava della voce meccanica»)[19]. Non è l'immagine che assorbe naturalizzandolo il suono, ma il suono che più propriamente vampirizza l'immagine privandola di vita e riducendola a meccanismo.

Agli antipodi, ma solo formalmente, troviamo il positivo entusiasmo di Eugenio Giovannetti che unisce nello stesso discorso film sonoro e fonografo, alla luce del fatto che le arti meccaniche «tendono ogni giorno più ad unificare la loro meccanicità tanto che non sarebbe ormai più possibile studiare una di queste arti senza considerarle simultaneamente tutte»[20]. Troviamo ormai la convergenza perfetta tra il cinema e gli altri media, uniti da un comune destino, quello meccanico. La vicinanza con Pirandello affiora nell'ambito lessicale, là dove Giovannetti parla insistentemente di «voce unica, autoritaria, della macchina»[21] che caratterizza e fonda il cinema sonoro.

La rivoluzionaria posizione di Giovanetti poggia sul fatto di sostenere il film sonoro come nuova forma d'arte non appellandosi alle sue componenti espressive, ma al contrario difendendo proprio l'idea di «suggestione auditiva» e di «sonorità in genere»[22]. È attraverso le ricerche nell'ambito della sonorità, attraverso la conquista del rumore, del vocio della folla, del suono e dello stridore delle macchine, in una parola del suono e della voce della macchina, che il film sonoro conquista legittimamente il proprio posto accanto al fonografo, la radio e la televisione.

In contrasto con una corrente tutta impegnata sulla dimostrazione della legittimità artistica del sonoro, emergono, dunque, anche alcune voci consapevoli dell'autonomia di un suono che galleggia sulle immagini appropriandosene. Voci che denunciano il "meccanismo", il quale non solo non viene occultato, ma esibito, come si è visto anche dagli esempi filmici riportati; uno svelamento che mostra l'impossibilità per lo spettatore di obliare le macchine, le tecniche alla base della macchina cinema.

Chiudiamo con una di queste voci minori che costellano il panorama teorico del periodo e che puntano innanzitutto l'attenzione sul fatto che tra il suono e la sala vi è comunque l'intervento di un dispositivo, di una mediazione, senza cadere nel mito della verità del suono e della sua realtà rispetto all'evanescenza delle ombre sullo schermo. Questi studiosi mettono alla berlina i «difetti del meccanismo, cattivo ancora come un cattivo fonografo e fastidioso come la stessa radio», e soprattutto spazza-

no in un sol colpo l'illusoria dimensione rassicurante del film esclusivamente sonoro, cioè senza dialoghi: «Per il momento non c'è che una sola molla potente, a favore del film sonoro: quella della economia delle orchestre nelle sale; questo ci garantisce che saremo tormentati e forse per tutta la vita dal raschio dello imbuto portavoce»[23]. Tra suono o parola, non c'è differenza, perché comunque è evidente la natura "tecnica", il carattere meccanico che fa di entrambi qualcosa dotato di una sostanza particolare che nessun perfezionamento potrà mai occultare: la meccanicità.

Anche in queste voci minori è ripresa l'immagine, cara all'epoca, di dare voce all'ombra, ma con un leggero eppur sostanziale scarto, in cui ormai è innegabile la dimensione del suono non assorbibile, non neutralizzabile da parte dell'immagine. Lasciamo la parola a Giovanni Miracolo:

> La voce, che è polidimensionale, e le ombre, che sono spettrali, non vanno d'accordo [...]. L'intangibilità dell'ombra contrasta con la corporeità della voce *pretesa* sua, la quale ci investe e avvolge e contiene, mentre lo spettro dello schermo appena ci sfiora!
> Intanto quando sono in più di due personaggi, non si comprende subito chi, fra tanti, sia quello che parla – l'ubicazione della voce non essendo precisata, provenendo da un'unica fonte, bocca collettiva, immobile, avanzata fino in mezzo a noi, mentre il mondo che parla è di là, in fondo, come su una stanza quadrata attraverso un velo: lo schermo.
> [...] *Il pio velo dello schermo acconciamente si stende ancora a confondere le cose, ma neanche con la complicità del buio riesce – almeno per ora – a convincersi dell'illusione sonora*[24].

Non entriamo nel vivo di tutte le implicazioni teoriche di questo testo, ma ci limitiamo all'ambito sonoro. La corporeità della voce è ricondotta molto chiaramente alla sua polidimensionalità: è il suo giocare su piani ben diversi dalla bidimensionalità dell'immagine e la sua capacità di coinvolgere totalmente lo spettatore, non più lasciato a rassicurante distanza dalla rappresentazione, ciò che veramente mette in crisi l'immagine. Al fondo emerge forte, ancora una volta, l'idea di *illusione sonora*, il processo tutto spettatoriale di attribuzione di un corpo, di un'ombra, a una voce, che riavvicina il cinema a tante situazioni d'ascolto tipiche del paesaggio mediale tra le due guerre.

Per chiudere, infine, rimarchiamo che, come si è visto, questa vena della teoria italiana si muove spesso, paradossalmente, in aperta ostilità alla nuova dimensione sonora; ma è significativo proprio il fatto che l'atteggiamento "apocalittico" dipenda da un allargamento di sguardo, il quale porta a concepire quella sonora come una rivoluzione incalzante in tutto il mondo mediale, facendo convergere insieme cinema, radio, fonografo e altri media, costretti a rinegoziare e definire i propri ambiti e i propri rapporti. Forse al fondo l'intuizione di Margadonna non era poi così peregrina: emerge chiara la consapevolezza di un «cinema-spettaco-

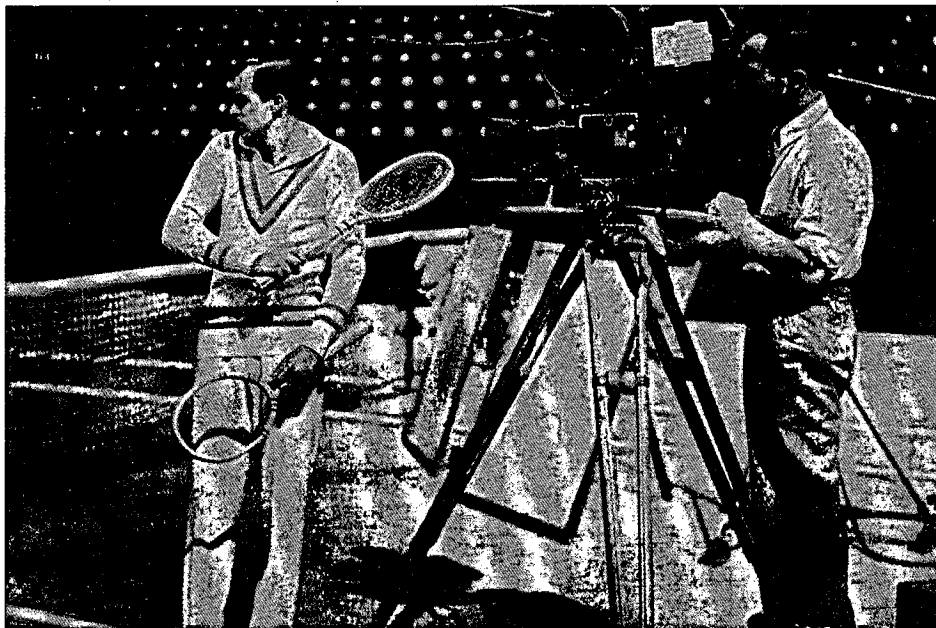



Foto MGM

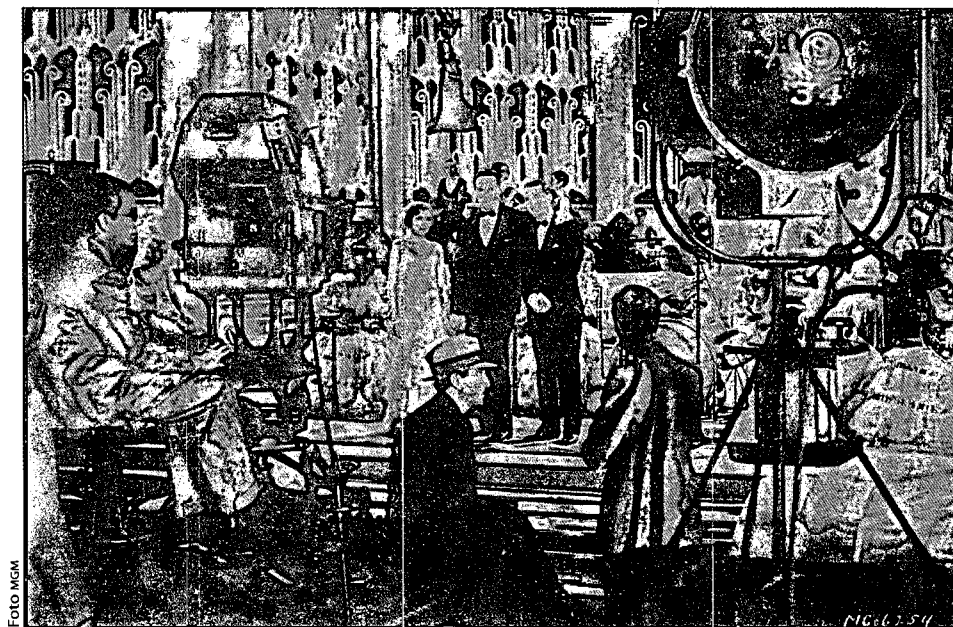
Una macchina da presa Photophone riprende il campione di tennis Tilden

lo», un cinema al centro di una rivoluzione tecnica e dell'installarsi di un nuovo sistema di rappresentazione sonoro generato dalla cooperazione di tutti i media di cui, come si è visto, i film del periodo, con la loro ricchezza di presenze sonore, recano una traccia ben visibile. E, d'altra parte, è proprio la disincantata disamina dei limiti, della «povertà di mezzi» del suono meccanico che consente meglio a questi autori di comprenderne l'ambiguo statuto e il portato radicalmente rivoluzionario.

Anche per il sonoro, dunque, troviamo confermato nell'Italia anni '30 quel quadro di intermedialità già evidenziato sul fronte del visivo[25]. Nelle pellicole, nelle dichiarazioni teoriche e nelle posizioni critiche, affiora un mondo culturale consapevole del fatto che la portata della rivoluzione sonora non è limitabile all'ambito strettamente cinematografico, ma investe tutto il mondo mediale, creando, grazie alla comune riproduzione del suono, nuove convergenze tra i media.

Una teoria operativa

Alcuni intellettuali paiono incarnare più di altri questa volontà di scommettere, anche per mezzo del suono, su più media contemporaneamente. Non si tratta semplicemente, per loro, di mettere in rilievo i naturali travasi tra forme espressive differenti che connotano quasi ovunque il passaggio al sonoro, con il frequente riproporsi di analoghi volti, analo-

Foto MGM

Sul set di un film sonoro statunitense.
La macchina da presa, protetta da una scatola metallica (a sinistra), e il microfono (al centro)

ghe voci, analoghe parole tra teatro, cinema e radio (pensiamo a Gino Rocca, Carlo Linati, ma anche Mattoli, De Sica, Zavattini ecc.). Ci troviamo di fronte a personalità che attraversano concretamente diversi ambiti espressivi, realizzando con la loro stessa esperienza una totale convergenza tra media. In questa schiera, che potremmo definire di teorici operativi, emerge come centrale la figura di Enzo Ferrieri, se non altro per il ruolo di ispirazione e di raccolta che la sua persona e le sue attività hanno svolto nei confronti di molti altri intellettuali e non.

Non entriamo nel merito di una figura ormai su più piani indagata e di cui tuttavia l'inesauribile attività rimane ancora in alcuni punti da esplorare[26]. Intendiamo solo evidenziare, almeno di sfuggita, la visione complessa e organica dei rapporti tra media e tra forme espressive differenti che egli elabora e che fa della sua attività, unita alla sua riflessione, un esempio conclusivo dell'appartenenza del cinema sonoro alle arti meccaniche e della consapevolezza maturata in alcuni ambienti italiani di poter solo in quest'ottica giocare la scommessa del sonoro.

Cruciale, naturalmente, è l'esperienza di «Convegno». Nelle sale milanesi di Palazzo Gallarati-Scotti tra il 1922 e il 1935, quando la sede chiude definitivamente, si mescolano gli echi delle conferenze e delle serate musicali (dal 1927 trasmesse anche per radio) delle rappresentazioni del teatro d'Arte e infine del Cine-circolo. Cinema, musica, teatro e radio vivono in simbiosi. Le proiezioni commentate si alternano alle conferenze su sin-

goli autori, gli interventi sulla scia della più rigida estetica crociana si mescolano ai cicli di lezioni sulla tecnica del cinema[27].

Il centro degli interessi di Ferrieri diventa, com'è noto, la radio, che, dapprima nelle vesti di semplice «conversatore *charmeur*»[28], poi in quelle di direttore artistico della Compagnia stabile dell'EIAR (dal 13 ottobre 1929), fino ai ruoli sempre più istituzionali, iniziati con la direzione della SIPRA tra il '33 e il '34, assorbe sempre di più la sua attenzione. Tuttavia l'esperienza radiofonica diventa semplicemente la pietra di paragone attorno a cui riformulare una serie di questioni che investono l'intero paesaggio mediale. Ne è esempio emblematico il percorso che segue la rivista «Convegno»: cinema e radio giocano di fatto in parallelo fino a confluire in un numero monografico sulle arti meccaniche, in cui le osservazioni sul suono filmico si saldano agli esiti della ben nota inchiesta sulla radio[29]. Così, proprio negli anni in cui cruciale è l'attenzione di Ferrieri alla radio, parallelamente la rivista si rivolge sempre più al cinema, fino alla pubblicazione, in allegato nel 1933 e '34, del supplemento «Cine-Convegno».

E, naturalmente, all'esempio offerto dalla sua esperienza e alle suggestioni teoriche che il suo circolo anima, si aggiunge la riflessione sempre attenta e acuta condotta personalmente da Ferrieri attraverso i propri scritti. Non è qui il caso di riprendere una serie di interventi che, anche per limitarsi alla collaborazione con «Comoedia», spaziano dal teatro alle marionette, dalle problematiche estetiche delle radiocommedie a questioni di gusto in merito alla retorica visiva del cinema italiano, dalla critica dei cataloghi delle case grammofoniche a considerazioni sul fascino dei volti e delle voci delle dive. Evidenziamo solo questa attenzione complessiva al paesaggio mediale e questo interesse precipuo per le sue sonorità che attraversano gli scritti di Ferrieri e che lo portano in più di un'occasione a prefigurare un unico terreno di sperimentazione: commentando gli esperimenti di suono-montaggi del GUF milanese, osserva soddisfatto che essi aprono «la via a nuove possibili soluzioni, sia nell'ordine della radio, come in quello del cinema sonoro e dei dischi»[30]. Il secondo aspetto che emerge dai suoi scritti e che ci sembra immediatamente ricollegabile alla operatività della sua riflessione teorica è una notevole attenzione allo spettatore; non semplicemente ai suoi gusti, ma al ruolo attivo che, la domanda del pubblico, svolge nei confronti della convergenza tra media. Così, arriva a dichiarare che «fra radio, dischi e cinema esiste dunque nei rapporti della domanda del pubblico una identità esplicita». Come auspica anche Giovannetti, non c'è più semplice solidarietà tra mezzi, ma coincidenza in nome di un'unica grande rivoluzione tecnica: «radio, televisione, cinema, grammofono lavorano simultanei alla creazione e alla conquista d'un pubblico cosmopolita che abbia un'estetica unità disopra le barriere linguistiche»[31].

Chiudiamo dunque questa veloce rassegna, sottolineando che l'interesse per il suono meccanico nelle teorie cinematografiche del periodo, la suggestione per i dispositivi sonori e la autoriflessività di alcuni film e infine l'opera pionieristica di alcune riviste e l'operatività di certi protagonisti dell'epoca, più sensibili alle problematiche determinate dalle nuove esperienze di ascolto, offrono alcuni indizi significativi di come la tecnica sia vissuta in Italia nel periodo della transizione al sonoro. Per lo meno per tutta la prima metà degli anni '30 ci sentiamo, dunque, di dire che l'avvento del sonoro è recepito in Italia in buona misura innanzitutto come rivoluzione tecnica e che precocemente si fa strada, in maniera più o meno consapevole, l'idea che avere a che fare con il sonoro in quanto tecnologia significhi misurarsi – come studi moderni quali quelli di Jean-Louis Comolli e Rick Altman hanno messo in luce – non solo con "domande" ideologiche ed economiche ma soprattutto con modificazioni nelle forme di rappresentazione e con un panorama mediale in profonda trasformazione.

---

1. Giovanni Miracolo, *Il film sonoro*, «Comoedia», XI, 7, 15 luglio-15 agosto 1929, pp. 21-22.
2. Su questi aspetti si rimanda a Paola Valentini, *La radio*, in Fausto Colombo e Ruggero Eugeni (a cura di), *Il prodotto culturale. Teorie, tecniche di analisi, casi*, Carocci, Milano, 2001.
3. Sulle differenti problematiche legate alla tecnologia si veda tra l'altro Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, UGE, Paris, 1977 (trad. it. *Cinema e psicanalisi*, Marsilio, Venezia, 1980) e Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, MIT, Cambridge/London, 1992. Sul sonoro in particolare cfr. Rick Altman, *Representational Technologies and History of Cinema*, «Iris», 2, 1984, pp. 111-126 e James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema*, Columbia University Press, New York, 2000.
4. Sulla critica e la teoria italiana del periodo si veda almeno AA.VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, vol. I, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Quaderno informativo 71, Roma, 1975 e Francesco Casetti, *La nascita della critica* in Riccardo Redi (a cura di), *Cinema italiano degli anni Trenta*, Marsilio, Venezia, 1979.
5. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, vol. I, Klincksieck, Paris, 1968 (trad. it. *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano, 1972, pp. 88-89).
6. Alberto Consiglio, *Cinema: arte e linguaggio*, Hoepli, Milano, 1936, p. XIV.
7. Cfr. Sandro Bernardi, *L'attenzione al cinema nelle riviste di critica teatrale: "Comoedia", "Scenario" e altre ancora*, in AA.VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, vol. I, cit., pp. 152-199.
8. Ettore M. Margadonna, *Del cinedramma*, «Comoedia», XIII, 1, 15 gennaio-15 febbraio 1931, pp. 27-29.
9. Per una rapida panoramica delle posizioni della critica e della teoria internazionale vedi Roger Icart, *La révolution du parlant, vue par la presse française*, Institut Jean Vigo, Toulouse, 1988.
10. Si vedano le parti dedicate al sonoro in Rudolf Arnheim, *Nuovo Laocoonte*, «Bianco e

Nero», II, 8, agosto 1938, pp. 3-33; Umberto Barbaro, *Soggetto e sceneggiatura*, «Bianco e Nero», III, 7, luglio 1939, pp. 5-100; Luigi Chiarini, *Cinque capitoli sul film*, Edizioni Italiane, Roma, 1941.
11. Si veda in particolare Ettore M. Margadonna, *Del cinedramma*, cit.; cfr. Leo Ferrero, *La voce al cinematografo*, «Comoedia», XI, 4, 15 aprile-15 maggio 1929, p. 16.
12. Petrolini, *Io e il film sonoro*, «Comoedia», XII, 9, 15 settembre-15 ottobre 1930, pp. 7-8; cfr. Gian Capo, *Opinioni sonore e parlate*, XII, 10, 15 ottobre-15 novembre 1930, pp. 9-10.
13. Giovanni Gentile, *Prefazione* a Luigi Chiarini, *Cinematografo*, Cremonese, Roma, 1935.
14. Si vedano le rubriche, gli articoli e le risposte ai lettori che impegnano tutto il «Radio-orario» e i primi anni di «Radiocorriere». In questo campo, poi, il numero di riviste di divulgazione tecnica supera decisamente quelle interessate ai fondamenti della radiofonia, vantando numerosissime testate, come «L'antenna», «La radio», «Radio industria», «La radio per tutti» ecc.
15. Giuseppe Lega, *Il fonofilm. L'arte e la tecnica della cinematografia sonora e parlata*, Firenze, 1932. Rimandiamo inoltre, solo di sfuggita, all'ampia opera di divulgazione tecnica svolta da Ernesto Cauda sia dalle pagine della sua «Rivista italiana di cinetecnica» che dalle edizioni della rivista, nonché dai molteplici manuali Hoepli, rivolti non solo ai tecnici e agli studiosi, ma anche a «tutte le persone colte e intelligenti» (Ernesto Cauda, *Cinematografia sonora. Elementi teorico-pratici*, Hoepli, Milano, 1930, p. IX).
16. G.T., *La riproduzione dei rumori nel teatro radiofonico*, «Radiorario», III, 7, 13-20 febbraio 1927, pp. 3-4.
17. Luigi Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, «Anglo-American Newspaper Service», giugno 1929 ora in Francesco Callari (a cura di), *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia, 1991, pp. 120-125.
18. Tutte le citazioni sono tratte da L. Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, cit., p. 122.
19. *Luigi Pirandello contro il film parlato*, «Corriere della Sera», 19 aprile 1929.
20. Eugenio Giovannetti, *Il cinema e le arti meccaniche*, Sandron, Milano, 1930, p. 21; cfr. p. 167.
21. *Id.*, p. 74.
22. *Id.*, p. 160.
23. Giovanni Miracolo, *Il film sonoro*, cit., p. 22.
24. *Ibid.* (corsivo nostro).
25. Raffaele De Berti ed Elena Mosconi (a cura di), *Cinepopolare. Schermi italiani degli anni Trenta*, «Comunicazioni sociali», XX, 4, ottobre-dicembre 1998 e Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta*, Vita e pensiero, Milano, 2000.
26. Ci riferiamo, in particolare, alla documentazione relativa all'attività svolta per l'eiar tra il 1927 e il 1931 apparentemente assente sia dagli archivi RAI che dal Fondo Ferrieri conservato presso l'Università di Pavia (dove peraltro è presente parte della corrispondenza relativa alla seconda fase di direzione RAI, negli anni '50). Si ringraziano il dott. Luigi Parola del progetto Teche RAI e il Fondo manoscritti di Pavia, e in particolare la dott. Nicoletta Trotta, per i consigli e l'aiuto prestato durante la ricerca. Sulla figura di Ferrieri si veda Anna Maria Cascetta, *Teatri d'arte tra le due guerre a Milano*, Vita e pensiero, Milano, 1979; Anna Modena (a cura di), *"Il Convegno" di Enzo Ferrieri e la cultura europea dal 1920 al 1940: manoscritti, immagini e documenti*, Università degli studi di Pavia, Pavia, 1991.
27. Le attività del circolo sono riportate in *Indice sistematico degli articoli, degli spettacoli, dei concerti, delle manifestazioni presentate nel ventennio*, «Convegno», XXI, 1, gennaio 1940.
28. «Radiorario», V, 28, 7-14 luglio 1929, p. 4.
29. «Convegno», XII, 7-8, 25 agosto 1931.
30. Enzo Ferrieri, *Montaggi di suoni*, «Comoedia», XVI, 5, 15 maggio 1934, pp. 29-30.
31. Enzo Ferrieri, *Radio, dischi, cinema. Cosa vuole il pubblico?*, «Comoedia», XVI, 12, 15 dicembre 1934, pp. 23-25; Eugenio Giovannetti, *Il cinema e le arti meccaniche*, cit.

Il dibattito sul sonoro nelle riviste italiane

Stefania Carpiceci

18

Cosa accade a cavallo tra la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30, nel periodo di transizione e di passaggio dalla cinematografia muta a quella sonora? Quale evoluzione genera un evento di tale portata rivoluzionaria, che modifica e riassesta i quadri economici e produttivi, quelli tecnici ed estetici, nonché storici e politici dell'industria cinematografica mondiale?

È attraverso alcuni dei maggiori periodici cinematografici italiani dell'epoca (tra i quali ad esempio «Cine-Gazzettino», «Cinema Illustrazione», «Il Cinema Italiano», «Cinema-Teatro», «La Cinematografia», «Cinematografo», «L'Eco del Cinema», «Kines», «Rivista Italiana di Cinetecnica», «Lo Spettacolo Italiano»), fonti quasi inesauribili di informazioni, che cercherò qui di fornire alcune risposte. Consultate nell'arco temporale di un quinquennio che si apre con il 1927 (anno dell'apparizione internazionale del primo film sonoro americano, *The Jazz Singer* di Alan Crosland) e si chiude con il 1932 (anno dell'adozione del doppiaggio in Italia, giunto al termine di una parabola in cui il superamento delle nuove barriere linguistiche, generate dall'immissione della parola al cinema, ha già attraversato la fase sperimentale delle sonorizzazioni dei film muti, dell'ammutolimento dei film sonori e delle pluriversioni o versioni multiple), tali riviste sono alla base di un viaggio storiografico, le cui tappe essenziali sono suggerite dalla mappatura di articoli che si è venuta delineando nel corso del tempo. In particolare, cercherò qui di esemplificare brevemente il percorso metodologico intrapreso, partendo da un tema scelto per l'occasione, quale ad esempio l'apparizione dei tre elementi sonori (parole, rumori e musica), per sfiorare alcuni passaggi di tipo teorico e di tipo pratico.

Il dibattito teorico

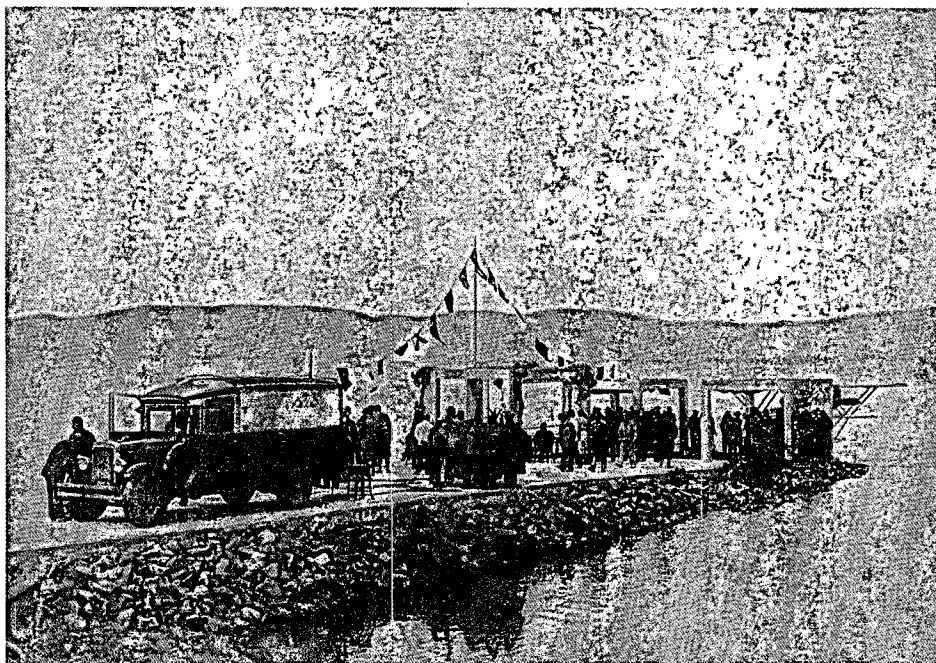
Sorvolando deliberatamente su quanto venne dichiarato, all'indomani dell'avvento del sonoro, in territorio europeo, dai vari Ejzenštejn, Pudovkin e Aleksandrov, Clair, Balázs, Arnheim, Epstein, Pagnol, Kracauer, Mitry ed altri, per i quali rimando all'esaustiva pubblicazione di Alberto Boschi, *L'avvento del sonoro in Europa*[1], quali furono le opinioni e le riflessioni di artisti,

scrittori, registi, drammaturghi e intellettuali italiani come Sebastiano A. Luciani, Luigi Pirandello, Giacomo Debenedetti, Alberto Cecchi, Massimo Bontempelli e Anton Giulio Bragaglia, autori allora di saggi e volumi sul tema?

In *L'antiteatro. Il cinematografo come arte*, Sebastiano A. Luciani rintracciava già in epoca pre-sonora, all'interno di quella cinematografia che comunemente e pigramente definiamo ancora come muta e che in realtà sappiamo benissimo non essere mai stata né tale né tantomeno silenziosa, i prodromi della «necessità fisiologica di un elemento fonico»[2] nella ricerca ora di un accompagnamento musicale delle immagini proiettate in sala, ora di una primitiva applicazione naturalistica dei rumori, suggerita dalla lunga tradizione di esperienza teatrale e sintetizzata nella teoria intonarumori del futurista Russolo nel 1919[3]. Riguardo alla musica, Luciani sorvola sulla predilezione di una scelta che ricada indifferentemente sul commento orchestrale improvvisato in sala o su quello appositamente scritto in forma di partitura musicale, per soffermarsi soprattutto sul procedimento metodologico che, nel connubio tra cinema e musica, riservi alle immagini la forza evocativa dei suoni, senza che questi ultimi abbiano una funzione ausiliare rispetto alla pellicola[4].

Un'ipotesi, un suggerimento in qualche modo espresso, nel 1929, anche da Luigi Pirandello nel famoso saggio, *Se il film parlante abolirà il teatro*, quando, a conclusione di una lunga e articolata disquisizione contro il sonoro, egli prefigura solo nella "cinemelografia", quale «linguaggio visibile della musica»[5], quale «congiunzione di "pura musica e pura visione"»[6], una nuova forma d'arte audiovisiva, che rifiutando la parola, e con essa le sue prerogative narratologiche e drammaturgiche di matrice letteraria e teatrale[7], metta l'accento sulle note musicali e sulla loro forza propulsiva all'ispirazione visiva della settima arte.

In modo analogo e contrario, anche Giacomo Debenedetti propone, nel saggio-cammeo, dall'incerta datazione di metà degli anni '30, intitolato *La vittoria di Topolino*[8], che sia anzitutto la musica a rituffarsi nella "materia" visiva, più che ad assumere il "contenuto"[9] già attribuito dal regista alle immagini, al fine di generare un nuovo e originale cortocircuito espressivo, senza doversi limitare ad una funzione di doppio replicante.

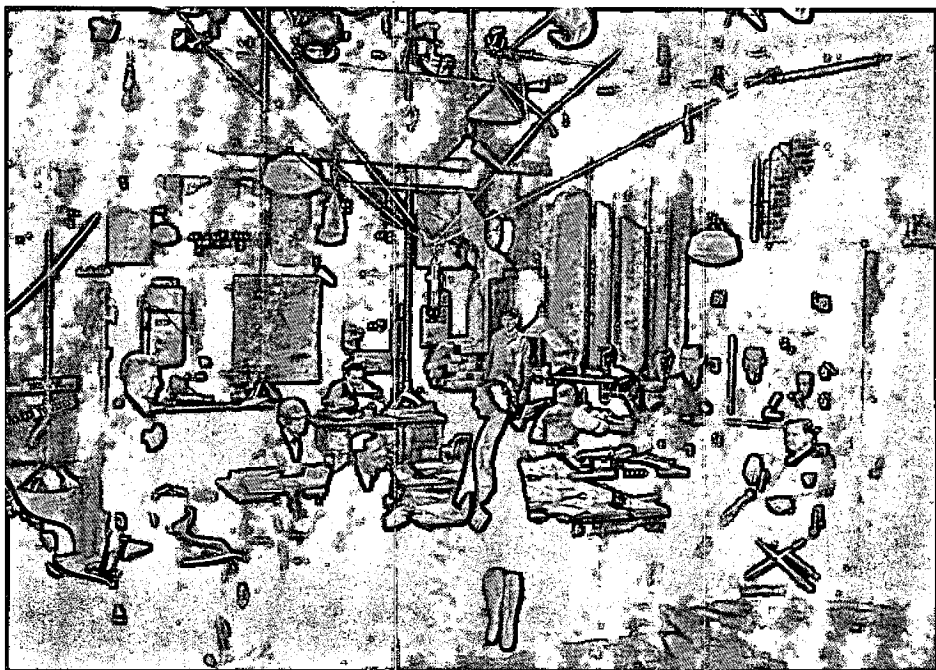
Ma per chi già conosce, o volesse semplicemente rispolverare, questo raffinato scritto di uno dei «maggiori critici letterari del '900», nonché di «uno dei nostri maggiori critici cinematografici»[10] – capace di trasformare la folgorante passione spettatoriale per la settima arte in una frequentazione critica costante e durevole[11] – sa già che il punto chiave della sua teoria riguarda anzitutto l'incongruenza che, con l'avvento del sonoro, viene a determinarsi tra l'immagine cinematografica, bidimensionale, «senza corpo [e] senza volume» e il suono che, in forma di voce e parola, è «vibrazione di un corpo»[12]. E come, da questo disagio, vissuto osservando gli attori, che ora, recitando, «si sgelavano all'improvviso dal loro mimico mutismo»[13], il

Un camion sonoro Photophone della Cines

solo personaggio che riuscisse ad uscirne a testa alta, a cantar "vittoria", almeno nella "prima (primissima) fase" del sonoro, fosse Topolino: cartoon, figura animata e scorporata che, costituita solo di linee, conserverebbe «due dimensioni spaziali», senza mai tentare di illudere «sulla presenza della terza», e di conseguenza emetterebbe suoni che, non avendo «nulla di naturalistico», somigliano, più che alle parole, all'«onomatopea»[14].

E se per Debenedetti la parola deve quindi foneticamente tradursi in un suono, in un rumore che evoca oggetti od azioni (l'onomatopea, appunto), per Alberto Cecchi – altro «fine dicitore del giornalismo letterario»[15], in trasferta nel mondo della critica cinematografica per «L'Italia Letteraria», dall'aprile del 1929 al luglio del 1930 – essa non potrà mai ottenere alcuna residenza al cinema. Cecchi profetizza allora che i film non diventeranno mai «parlati», ma si limiteranno piuttosto ad essere «rumoreggiati», a riprodurre «i rumori, le musiche, i canti», ma non, appunto, le parole, il che, aggiunge, «non mancherà di imprevisto»[16], come nel caso di quelle visioni stralunate in cui lo spettatore contemporaneo avrà sì modo di udire tutti i rumori ambientali di quel mondo acustico a lui fin lì sconosciuto, dallo «sciaquio delle onde» al «frastuono delle città [...], voci della terra, del mare, dell'aria», ma non riuscirà ad ascoltare una sola delle parole emesse dalle figure umane, in realtà ancora mute e silenziose «come pesci»[17]. Oppure, niente di più facile che, nell'immediato trapasso al sonoro, tale ipotetico spettatore avverta lo stesso fastidio che lui ora lamenta nella

Sul set de *La segretaria privata* (1931) di Goffredo Alessandrini. Elsa Merlini in piedi davanti allo scrittoio, sopra la sua testa il microfono e, alle sue spalle, due macchine da presa "blimpate"

recensione a *Il cantante di jazz*[18]: film parzialmente parlato, in cui contrastatamente si ode cantare e gorgheggiare l'attore-protagonista Al Jolson, ma non lo si sente mai parlare o dialogare.

In questo clima di generale scetticismo e soggezione nei confronti del sonoro, suscitato all'unisono dalle iniziali imperfezioni tecniche e dai mutati parametri di giudizio estetico che la nuova invenzione richiede, saranno soprattutto Anton Giulio Bragaglia (autore nel '29 e nel '30 dei volumi *Il film sonoro* ed *Evoluzione del mimo*[19]) e Massimo Bontempelli (il quale firma tra gli anni '20 e gli anni '30 una serie di articoli dedicati al cinema, come al «nuovo spettacolo», poi confluiti negli anni '70 nella raccolta *L'avventura novecentista*[20]) a contraddistinguersi per «diffidenza meditata»[21] e «cauta accettazione»[22] del film parlato, il cui diritto ad un'esistenza futura è per loro ipotizzabile solo a patto che ne scaturisca un «terzo idioma», un altro linguaggio che, senza minacciare la sopravvivenza né del film muto né del teatro di prosa, si riveli di fatto «tutt'un'altra cosa»[23]: una nuova forma di spettacolo e di intrattenimento che, nella ricerca di nuove strategie discorsive, non riporti la parola in primo piano, quale principale veicolo di una comunicazione tipicamente teatrale, bensì sperimenti, dopo aver superato la dissonante congiunzione che nel cinema muto si creava tra le immagini e le parole scritte in forma di didascalie, un'ulteriore sintonia pellicolare tra colonna sonora e colonna visiva.

Sul set di un film della Paramount.
Al centro, il microfono. Sulla destra, la cabina insonorizzata per la ripresa

Fin qui, quindi, le premesse di alcuni nomi illustri della cultura italiana del XX secolo. Ma cerchiamo ora di capire come si espressero su analoghe tematiche alcuni dei giornalisti, le cui firme compaiono sulle testate citate e da me esaminate.

Su «Cinematografo», è Roberto Falciai, un critico musicale, titolare per circa un anno (dal 10 luglio del 1927 al 13 maggio del 1928) della rubrica *La musica al buio*, che si appresta a rievocare le tappe percorse dall'industria cinematografica negli anni del muto, alla ricerca ossessiva di quell'«elemento fonico» cui accennava Luciani. Carrellando rapidamente sui primi pianisti e sulle prime orchestrine in sala, Falciai ne descrive e ne osserva l'impegno adottato per far coincidere i suoni alle immagini.

> Si videro allora le povere orchestrine sudar sette camicie e i suonatori prendersi il torcicollo per guardare continuamente lo schermo, onde mettere d'accordo i *glissati* con i capitomboli degli attori, il ritmo di danza con i piedi dei medesimi, gli accordi e gli arpeggi con i gesti più impetuosi[24].

Uno sforzo, certamente soggetto ad approssimazioni o ad errori, come quello di credere che «fra orchestra e schermo debba esistere collegamento meccanico anziché *fusione*»[25], ma che di fatto aspira a quel «sincronismo cinemusicale»[26], per il quale gli orchestrali dovranno successivamente cedere il passo al grammofono che avanza.

E se questo passaggio del testimone suscita perlopiù un coro di dissensi, non è difficile distinguere in esso alcune voci isolate che, come quella di Libero Solaroli (in un articolo del maggio del '29, pubblicato sempre su «Cinematografo»), si innalzano per schierarsi a favore della musica registrata su supporto meccanico in sostituzione di quella esibita dal vivo.

> Per conto nostro diremo che non ci siamo mai convinti della legittimità artistica dell'accompagnamento orchestrale e a costo d'essere tacciati di calvinismo affermeremo che una proiezione senza musica ci soddisfa e ci incanta. L'accompagnamento orchestrale; comunque esso sia fatto, è sempre una contaminazione e non ci sollecita affatto l'idea di gustare una sinfonia musicale parallela a quella visiva: qualsiasi interferenza della musica nel cinema è per noi dannosa. [E se] la musica in sala era davvero una trasgressione [...] il far produrre suoni dall'altoparlante, non è soltanto teoricamente legittimo, ma anche esteticamente interessante: [...] il gracidare, le intonazioni metalliche [...] faranno il paio con le deformazioni bidimensionali, chiaroscurali, ecc.[27]

Non occorre qui tanto soffermarsi sul consenso al sonoro che Solaroli sottointende, in nome di un agognato e contestato sincronismo[28], quanto individuare, nell'ipotesi di ribaltare l'antitesi dialettica tra voci gracidanti e ombre spettrali, il suo tentativo di applicare anche al cinema sonoro la tesi dell'imperfettibilità dell'arte, che in quegli anni il teorico tedesco Rudolf Arnheim[29] rivendicava come esclusiva del cinema muto.

E, se, insieme a Solaroli, anche Bontempelli[30] si erige allora paladino dell'iniziale imperfezione tecnica del sonoro, a tutela dell'espressività cinematografica e a detrimento di una perfetta riproduzione realistica, non manca chi proprio in essa avverte forti disturbi di udito.

Nel già citato saggio di Pirandello, capiterebbe al cinema, che ha appena acquistato il dono della parola, di vivere

> quella stessa ridicolissima disavventura che in una delle sue più famose favole Esopo fa capitare al vanitoso pavone, allorché lusingato beffardamente dalla diabolica volpe per la sua magnifica coda e la maestà del suo incesso regale, aprì la bocca per fare udire la sua voce e fece ridere tutti[31].

Mentre, per Giuseppe Marotta (autore di un brano pubblicato su «Cinema Illustrazione» l'11 marzo del 1930), come spettatori si rischia di provare davanti a un film parlato gli stessi dispiaceri e malesseri che avverte il personaggio di una commedia di Anatole France (da lui rievocata, ma non citata), quando d'improvviso sua moglie, che è stata sempre muta, comincia a parlare.

> Costui – ricorda lo scrittore – soffrì lungamente della necessità di dover limitare ogni scambio di idee con la consorte e si reputò fortunato il giorno in cui un cerusico gli annunziò che con una piccola operazione era possibile darle la parola. Scienza e miracolo collaborarono [...]: la donna parlò. [...] La donna muta acquistò miracolosamente la parola. E come l'ebbe acquistata, parlò e non cessò di

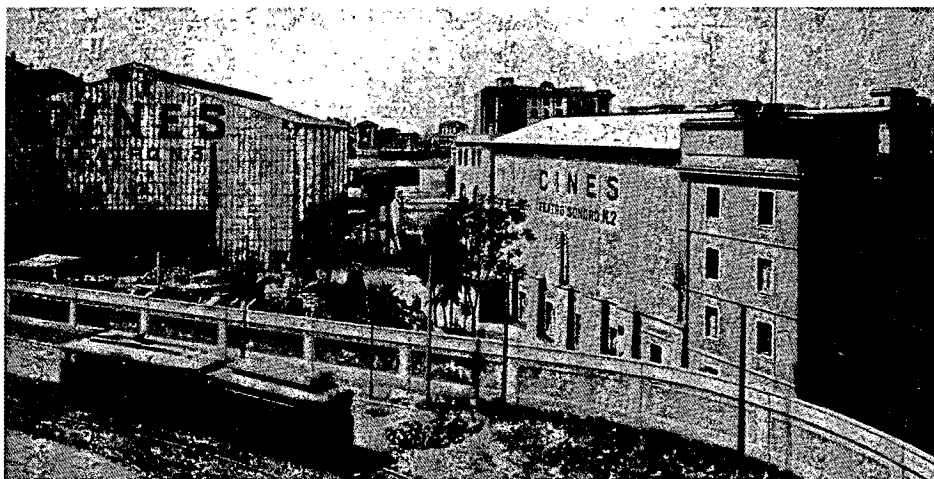
parlare. Parlò per due, per quattro, per tutta una generazione di donne. [...] Lo sposo assolutamente abbrutito richiamò il medico che aveva operato il prodigio e lo pregò di ritogliere alla donna il dono della parola. Ma scienza e magia non arrivarono a tanto e il poveruomo si acconciò a un compromesso: poiché non era possibile far tacere la moglie, preferì farsi togliere lui l'udito[32].

Magic, editorialista in quegli anni de «Il Cinema Italiano», non arriva a tanto, fino al punto esatto di desiderare di perdere l'udito, ma certamente egli brama di riconquistare l'"arte del silenzio". Ormai placata la ostinata frenesia con cui il cinema delle origini ha cercato di guarire la malformazione della sua afonia[33], finalmente per lui il cinema sonoro riassapora il silenzio, prima motivo di angoscia interiore, ora fonte di sollievo dagli affanni esterni.

La sonorità farà nascere, nel cinema, l'arte del silenzio. Com'è noto, prima il cinema era muto. Era una gravissima imperfezione [...]. I testimoni del primo periodo del cinema [...] vedono come in un incubo una serie confusa e infinita di bocche convulse, contraentesi in una smorfia continua di gridi senza suono [...]. Per cancellare tale angosciosa impressione è stato adottato l'accompagnamento orchestrale. Serviva a distrarre [...]. Sul grigio schermo le bocche sbiancate di luce [...] si aprivano afone [...] e su loro [...] si levavano le note di un languido valzer [...]. Il cinema muto si ostinava [...] eroicamente – o incosciamente – a parlare. E [...] non poteva essere silenzioso, perché sarebbe diventato insostenibilmente tragico. [...] Il cinema è guarito della sua afonia [...]. La sua coraggiosa ostinazione è stata premiata. Lo schermo parlerà [...]. Le cose sono uscite dall'ovattato regno del silenzio. Il vento fischia [...], il mare scroscia, [...] i treni sbuffano [...], le sirene gridano, [...] le strade rombano. E le bocche parlano, ridono, cantano, singhiozzano, gemono, invocano, chiamano. Ora lo schermo ha acquisito il dominio delle vibrazioni foniche che ci impediscono di ritrovarci soli nel deserto della nostra anima.[...]. Divenuto sonoro, lo schermo potrà tacere, senza che il panico si diffonda [...]. La sonorità farà nascere l'arte del silenzio[34].

Mestieri e modalità di lavoro

Dallo schermo ai teatri di posa è tutto un rimbalzare di rumori, musica e parole. E se in passato le riprese dei film muti avvenivano tra frastuoni di ogni tipo, ora quelle dei film sonori hanno luogo nel silenzio più assoluto; ora non è solo l'occhio della macchina da presa ad osservare, vigile, la scena, bensì anche il microfono ad orecchiarla dall'alto. E sarà Zavattini che, in un articolo apparso nell'ottobre del 1930 su «Cinema Illustrazione» (poi riedito nel '91, nel volume-miscellanea di alcuni suoi scritti, *Cronache di Hollywood*[35]), dedica a sua Maestà il microfono, il «terribile Mike», una raffinata prosa giornalistica.

Non per fare aforismi [...], ma per stabilire una verità [...], se c'era un'arte che era muta [...] per modo di dire... era quella muta. Per contrapposto [...] se c'è un'arte che sia muta [...] è quella della cinematografia sonora [...]. Siete mai stati in un teatro d'arte muta, di quelli di una volta? No? Ebbene io sì [...] e vi posso giurare

I teatri sonori della Cines in via Vejo, a Roma

che era una cosa da pazzi. Il minor rumore che si udisse era quello della voce umana [...], rimbombavano gli urli, vibravano gli strilli, scoppiettavano gli ordini: Avanti! Ferma! Fuori il primo attore [...]. Poi martellate, tonfi, fischi, la mitragliatrice in sordina della macchina da presa, un pandemonio! [...] La pellicola sonora o parlata, invece, si svolge nel più religioso silenzio, per via del "Terribile Mike", così si chiama, qui in Hollywood, il microfono. Questo infernale strumento ha il dono di amplificare tanto tutti i rumori che il ronzio di una mosca viene riprodotto forte come il rombo di un aeroplano[36].

Data quindi l'ingombrante presenza della "pertica", una delle prime operazioni, uno dei primi compiti da svolgere è anzitutto quello di eliminare dai rinnovati teatri di posa tutti quei "rumori parassiti" che siano nocivi soprattutto al dialogo tra i personaggi. Già, perché mentre i teorici, come abbiamo visto, meditavano in quegli anni sulla riduzione o sulla soppressione radicale della parola, a favore soprattutto della musica e dei rumori, in ambito produttivo avveniva esattamente il contrario, dando il via a quella vocazione vococentrica[37] che l'arte cinematografica, tendenzialmente antropomorfica, avrà in tutto il '900. Ed è proprio nell'intento di condurre in primo piano la parola che d'improvviso il silenzio calerà fuori e dentro i teatri di posa. Occorrerà, anzitutto, come sottolinea Chion in una recente pubblicazione tradotta in italiano, *I mestieri del cinema*, «interrompere tutte le attività periferiche generatrici di rumori parassiti»[38]. Risoluzione che curiosamente, per quanto non troppo credibile, Blasetti descriveva su «Il Tevere» in un passo che, nel gennaio del 1930, dedicava a quella che definiva l'"impreveduta potenza" del microfono.

L'oggetto principale delle preoccupazioni è attualmente l'eliminazione dei rumori esterni. In tutti i teatri di posa si trova oggi una scena isolata dai suoni; ma essa non lo è mai completamente. Per esempio non si può combattere il ronzare di

un aereoplano che passa sopra il teatro. Questo rumore è accompagnato da violente vibrazioni dell'aria ed ha già cagionato perdite serie perché bisogna distruggere lunghi metraggi di films rovinati da questi rumori. Si è venuti [però] ad un accomodamento con la compagnia di aviazione. Gli aeroplani devono evitare i teatri di posa e passare ad 800 metri al largo, quando sul teatro si libra un pallone [...] di colore arancione, di giorno, ed illuminato, la notte, di cui la corda è pure munita di un festone di bandierine rosso-arancione. [Questo è il segno-segnale che lì] è in preparazione un film sonoro[39].

Ma cerchiamo ora brevemente di comprendere – saltando magari sia la questione dei materiali utilizzati al fine di insonorizzare i capannoni che configurano la planimetria delle città del cinema sia quella dei sistemi via via adottati per ingabbiare la macchina da presa, ora in cabine insonorizzate, ora in scatole o in cuffie, che ne attutiscano il frastuono del congegno meccanico – come il sonoro muta destini e modalità di lavoro, ad esempio, di registi, attori e "ingegneri del suono": nuova categoria professionale che per la prima volta fa il suo ingresso in scena nell'industria cinematografica.

Su «Cinema Illustrazione», vi sono almeno due o tre articoli che romanzano e inventano, senza discostarsi troppo dalla realtà, del tramonto delle stelle o della "detronizzazione", come la chiama Zavattini, di molti dei più noti divi hollywoodiani del cinema muto, ai quali si richiedono ora non più soltanto qualità fotogeniche, ma anche e soprattutto nuove capacità fonogeniche.

Il viso e il personale sono ancora elementi importanti, ma per avere delle possibilità di salire agli onori dello schermo essi hanno perduto d'importanza di fronte al problema della lingua[40].

È quanto si legge scritto in un brano dell'ottobre del 1930, accanto al quale compare ancora una volta un testo zavattiniano, a metà tra favola e parabola:

Un paio d'anni fa, Mary Pickford era considerata come una regina: la fidanzata dell'America [...]. Ebbene, ora Mary Pickford non trova più lavoro, perché la pellicola *Coquette*, il suo primo tentativo di cinematografia parlata, è stato un orribile insuccesso. La sua voce non va per quel tremendo giudice che è il microfono. E anche suo marito, Douglas, il bel Doug, dal sorriso affascinante, deve lasciare lo schermo. La fama di Douglas Fairbanks era, almeno per il novanta per cento, basata sulla sua agilità, sui suoi salti meravigliosi. Ora, come si fa a parlare, durante e dopo tanti esercizi fisici? Per forza è impossibile. Le frasi, se escono, escono mozze. Dunque, o rinunciare all'acrobazia o rinunciare al film. Pare che Douglas rinunci al film, almeno al film parlato. Greta Garbo minaccia di perdere, pur ella, la sua corona di regina, perché parla l'inglese con un forte accento svedese [...]. John Gilbert, il bellissimo John, l'uomo dai quindicimila dollari alla settimana, ha fatto, anche lui poveretto, una cattiva prova, perché la sua voce è troppo delicata per essere la voce di un uomo, e poi perché parla nell'esse [...]. L'unico attore dell'arte muta che ancora può sopravvivere è Charlie Chaplin, ma soltanto perché i comici che parlano sono infinitamente meno divertenti dei mimi[41].

E a parte lezioni di dizione, nuovi corsi di recitazione, ai quali gli attori devono sottoporsi per essere al passo con i tempi, quel che cambia per loro e per gli autori è il modo di lavorare insieme sul set. Come già sottolineato da Alberto Boschi[42], probabilmente è proprio nel passaggio dal muto al sonoro che il ruolo del regista o del direttore artistico subisce una radicale trasformazione; condizionato dalle nuove apparecchiature e in fondo anche un po' tiranneggiato, come vedremo, dalla nuova figura dell'ingegnere del suono, egli potrà fare ben poco sia come *metteur en scène* che come *régisseur*: muovendosi in punta di piedi sul set, comunicando con gli attori più a gesti e a segni, che con urla e parole, così come invece avveniva negli anni del muto.

Leggiamo quanto segue in due articoli anonimi de «Il Cinema Italiano» del 20 ottobre 1928 e del 1° aprile 1929:

> Il "régisseur" eccitato non potrà più gridare agli attori le sue istruzioni, [...] gli attori avranno bisogno di prove di recitazione, forse di moltissime prima di poter girare[43].

E ancora:

> Il film sonoro ha rivoluzionato il sistema di dirigere un lavoro cinematografico. Mentre il direttore del film silenzioso era costretto a trovarsi il più vicino possibile al personale artistico e all'operatore, adesso per dirigere un film sonoro egli deve trovarsi in una capanna di vetro, situata circa 30 piedi più in alto del palcoscenico e di là trasmettere le istruzioni attraverso l'altoparlante[44].

Ridotto al silenzio, il regista si allontana dagli attori, per ripararsi in quella cabina o capanna di vetro che perlopiù è il luogo deputato, la nuova terra di conquista dell'ingegnere del suono, figura professionale che approderebbe per la prima volta al cinema sonoro direttamente dalla radio e che, dato il compito da svolgere, diverrà indispensabile, ma anche invadente e tirannico verso attori e autori, che ne subiranno, spesso senza comprenderli, i suggerimenti come interferenze più di ordine tecnico che di tipo estetico[45]. Ebbene, questa sorta di "cavaliere solitario"[46], come lo definisce Chion, data la sua posizione dall'alto, da cui dirige i lavori in corso sul set, è il nuovo mago e artefice della cinematografia moderna. Il suo lavoro viene descritto come segue su «Il Tevere» del 27 agosto 1930:

> Nella sua cabina vetrata, situata a circa 3 metri di altezza, separato da ogni suono esterno [...] è il "monitor", nuovo personaggio degli studi cinematografici [...]. Giù, nel teatro di posa, durante le prove, i direttori gridano i loro ordini, [...] gli artisti gesticolano e provano, i macchinisti e gli elettricisti spostano mobili e luci. Ma a lui nessun rumore perviene. Tutta questa dinamica attività si spoglia d'ogni rumore [...]. Quando giù tutto è pronto e la scena "si gira" allora la cabina dell'isolato "monitor" (o ingegnere del suono) diventa la chiave di volta di tutto il complesso sistema di registrazione sonora [...]. I dialoghi pronunziati in basso si ripetono [...] nella cabina amplificati [...]. L'"ingegnere del suono" compie allora

> la sua opera: regola, dosa, gradua, aumenta, soffoca, uguaglia. Si potrebbe dire che egli sia l'artefice ed il poeta del suono banale: lo lavora, lo raffina, lo modella, lo purifica. Questo personaggio, di cui non si può fare a meno nella moderna cinematografia parlata e sonora [...], questo mago [...] sembra essersi impossessato di tutta la possanza e la vanità della parola umana, ma per virtù di una regola che non ammette eccezione è condannato al mutismo più assoluto, sospeso nel vuoto, solo, ignorato[47].

Artefice delle nuove sonorità della cinematografia moderna, costretto all'isolamento e al mutismo, anch'egli rispecchierebbe in fondo quella costante dialettica tra rumori, parole, musica e silenzio che, pur tra mille differenziazioni, stratificazioni e contraddizioni, non demarcherebbe poi così nettamente la separazione tra cinematografia muta e cinematografia sonora.

1. Alberto Boschi, *L'avvento del sonoro in Europa. Teoria e prassi del cinema negli anni della transizione*, Clueb, Bologna, 1994.
2. Sebastiano A. Luciani, *L'antiteatro. Il cinematografo come arte*, La Voce Editrice, Roma, 1928, p. 55.
3. *Id.*, p. 57.
4. *Id.*, p. 58.
5. Luigi Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, in Francesco Callari, *Pirandello e il cinema,* Marsilio, Venezia, 1991, p. 124 (già in «Anglo-American Newspaper Service», London-New York, giugno 1929).
6. Alberto Boschi, *Luigi Pirandello: il teatro non ha nulla da temere dal film sonoro*, in *L'avvento del sonoro in Europa*, cit., p. 23.
7. All'interno di questo scritto, Pirandello sottolinea come il vero errore del cinema sonoro consista nell'impossibilità di affrancarsi dalla letteratura e dal teatro. Non potendo né sostituire né fare a meno della parola, il cinema non solo impedirebbe a se stesso una reale autonomia artistica, ma ridurrebbe la letteratura a espressività visiva. E ancora, rispetto al teatro, lo scrittore siciliano pensa che non ci sia nulla da temere per esso, perché non è il teatro che vuole imitare il cinema, bensì il contrario. E se di fatto il cinema non aspira ad altro che a divenire una brutta copia del teatro che, però, dell'arte del palcoscenico perde umanità e vivezza, altera i rapporti che intercorrono tra spettatore e attore, perché si dovrebbe preferire il cinema al teatro? Detto questo, preso atto che il silenzio ormai è rotto e che il progresso non si può più arrestare, egli conclude con una speranza a favore della cinemelografia. Cfr. Luigi Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, cit., pp. 121-125.
8. Giacomo Debenedetti, *La vittoria di Topolino*, in Lino Micciché (a cura di), *Al cinema*, Marsilio, Venezia, 1983, pp. 43-59. Scritto che, ritrovato nell'Archivio Casa Debenedetti, sarebbe databile, secondo Micciché, a metà degli anni '30.
9. *Id.*, p. 58.
10. Lino Micciché, *Debenedetti e il cinema*, in Giacomo Debenedetti, *Al cinema*, cit., p. IX.
11. *Id.*, p. XIII.
12. Giacomo Debenedetti, *La vittoria di Topolino*, cit., p. 44.
13. *Id.*, p. 45.
14. *Id.*, p. 52.
15. Alessandro Tinterri, *Amo le donne, le cravatte, lo stile...*, in Alberto Cecchi, *Ombre bianche. Critiche cinematografiche 1929-1930*, (a cura di) Alessandro Tinterri, Sellerio, Palermo, 1989, p. 9.
16. Alberto Cecchi, *I films sonori*, in *Ombre*

bianche, cit., p. 31 (già in «L'Italia Letteraria», 7 aprile 1929).
17. *Ibid.*
18. Alberto Cecchi, *Il cantante di jazz*, in *Ombre bianche*, cit., pp. 37-39 (già in «L'Italia Letteraria», 28 aprile 1929).
19. Anton Giulio Bragaglia, *Il film sonoro*, Edizioni Corbaccio, Milano, 1929 e Anton Giulio Bragaglia, *Evoluzione del mimo*, Casa Editrice Ceschina, Milano, 1930.
20. Massimo Bontempelli, *Il nuovo spettacolo*, in Ira Fabri, Chiara Simonigh e Liborio Termine, *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello*, Testo & Immagine, Cascine Vica-Rivoli (To), 1998 (già in Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze, 1974).
21. Chiara Simonigh, *Un'estetica per l'arte di massa*, in I. Fabri, C. Simonigh e L. Termine, *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello*, cit., p. 204.
22. Alberto Boschi, *Anton Giulio Bragaglia: "I tempi d'oggi hanno già pieni i timpani di parole e parole"*, in *L'avvento del sonoro in Europa*, cit., p. 25.
23. Massimo Bontempelli, *I miei rapporti col cinema (Documentario: montaggio del 1935) - Secondo tempo: Parlato (1930)*, in I. Fabri, C. Simonigh e L. Termine, *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello*, cit., p. 134.
24. Roberto Falciai, *La musica al buio. Preludio*, in «Cinematografo», I, 10, 10 luglio 1927, p. 9.
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*
27. Libero Solaroli, *Possibilità estetiche del fonofilm*, «Cinematografo», III, 11, 26 maggio 1929, p. 9.
28. Cfr. Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin, Grigorij Aleksandrov, *Il futuro del sonoro. Dichiarazione*, in Sergej M. Ejzenštejn, *La forma cinematografica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1986, pp. 269-270.
29. Rudolf Arnheim, *Film come arte*, Il Saggiatore, Milano, 1960 (ed. or. *Film as Art*, 1959).
30. Cfr. Massimo Bontempelli, *I miei rapporti col cinema*, cit., pp. 132-136 e Massimo Bontempelli, *Spavento (marzo-aprile 1932)*, in I. Fabri, C. Simonigh e L. Termine, *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello*, cit., pp. 136-138.
31. Luigi Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, cit., p. 123.
32. Giuseppe Marotta, *Del "sonoro"*, «Cinema Illustrazione», VI, 10, 11 marzo 1931, p. 7.
33. Sul cinema muto come cinema "afono", e, in generale, sul passaggio dal cinema "afono" al "fonofilm", cfr. Lino Micciché, *Dal film "afono" al "fonofim" (Il cinema sonoro come spettacolo di massa)*, relazione (a tutt'oggi inedita) al convegno promosso dall'AGIS nella capitolina Sala della Protomoteca, nel dicembre 1995, in occasione della celebrazione del centenario del cinema.
34. Magic, *L'arte del silenzio*, "Paragrafi", in «Il Cinema Italiano», VII, 13, 30 marzo 1930, p. 1.
35. Cesare Zavattini, *Cronache di Hollywood*, a cura di Giovanni Negri, Lucarini, Roma, 1991.
36. Quello di Hollywood [Cesare Zavattini], *Arte muta... mah?*, «Cinema Illustrazione», V, 42, 15 ottobre 1930, p. 6 (ora in Cesare Zavattini, *Cronache di Hollywood*, cit., pp. 7-9).
37. Cfr. Michel Chion, *La voce nel cinema*, Pratiche Editrice, Parma, 1991 (ed. or. *La voix au cinêma*, Editions de l'Etoile, Paris, 1982).
38. Michel Chion, *I mestieri del cinema*, Grafica Santhiatese, Santhià, Vercelli, 1999.
39. A. B. [Alessandro Blasetti], *Difficoltà e sorprese di un'impreveduta potenza: il microfono. Ai margini di una nuova arte*, "Dal teatro di posa allo schermo", «Il Tevere», 15 marzo 1930, p. 5.
40. A. J. Fischer, *Se aspirate al film parlato*, «Cinema Illustrazione», V, 41, 8 ottobre 1930, pp. 6-7.
41. [Cesare Zavattini], *Detronizzati*, «Cinema Illustrazione», V, 41, 8 ottobre 1930, (ora in Cesare Zavattini, *Cronache di Hollywood*, cit., pp. 5-6).
42. Alberto Boschi, *La trasformazione del ruolo del regista nel passaggio dal muto al sonoro*, in Anja Franceschetti e Leonardo Quaresima (a cura di), *Prima dell'autore. Spettacolo cinematografico, testo, autorialità dalle origini agli anni Trenta*, Atti del III Convegno Internazionale di Studi sul Cinema di Udine 21-23 marzo 1996, Forum, Udine, 1997, pp. 225-232.
43. S. a., *Lo schermo parlerà*, «Il Cinema Italiano», V, 30, 20 ottobre 1928, p. 1.
44. S. a., *Verso la radiocinematografia*, «Il Cinema Italiano», VI, 10, 1 aprile 1929, p. 2.
45. Cfr. Alberto Boschi, *La trasformazione del ruolo del regista nel passaggio dal muto al sonoro*, cit.
46. Michel Chion, *I mestieri del cinema*, cit., pp. 165-166.
47. S. a., *Un personaggio importante del cinema sonoro*, "Dal teatro di posa allo schermo", «Il Tevere», 27 agosto 1930, p. 5.

Domiziana Giordano in *Nostalghia*

Il tempo come memoria della Madre
Riflessioni su *Lo specchio*

Alessio Scarlato

Quattro sogni

Poco tempo dopo la fine degli studi al VGIK (Istituto statale di cinematografia dell'URSS) proposero ad Andrej Tarkovskij di concludere un film tratto dal racconto *Ivan* di Bogomolov. Si trattava di sostituire un altro collettivo creativo che non era riuscito a portare a buon fine il lavoro, utilizzando i mezzi rimasti, con cambiamenti minimi per le scenografie e gli interpreti. Chiese tre giorni di tempo per riflettere. Accettò, dopo aver individuato una modifica fondamentale da apportare alla sceneggiatura. Avrebbe girato quattro sogni del protagonista Ivan, dodicenne orfano, incaricato di pericolose missioni di guerra durante l'invasione nazista.

I *quattro sogni*[1] di *Ivanovo detstvo* (*L'infanzia di Ivan*, 1962) appaiono oggi la "genesi di una scrittura", cifra più autentica di un film con un soggetto poco originale per il cinema sovietico di quegli anni[2], con una sceneggiatura spesso divagante e virtuosismi tecnici a volte gratuiti. I sogni sottolineano, attraverso la raffigurazione di un'infanzia lontana e desiderata, il rifiuto della guerra, ancora più radicale nel contrasto con un nemico invisibile; danno *coesione* al materiale narrativo e permettono di comprendere meglio il valore *esemplare* di Ivan: l'uomo durante la guerra è un orfano privato della sua infanzia.

Il regime onirico, se ha il ruolo di espressione della memoria, del desiderio e del "dover essere", è però sottomesso ad un principio di realtà che non lascia scampo e che entra nel sogno stesso attraverso i bruschi risvegli o, come accade nell'ultimo sogno, con una dissolvenza improvvisa che "sottomette" alla morte anche la corsa spensierata di Ivan. In questo caso entra però in crisi l'idea stessa di un soggetto fisico "autore" del sogno, e quindi la sua "sottomissione" alla realtà. Chi sta sognando? Galčev stesso? Ma come può esibire gli stessi valori figurativi dei precedenti sogni? È forse Ivan nell'istante "escatologico" della morte stessa? È il regista che esibisce una propria visione onirica sulla vicenda, o un "ricordo" più profondo, una discesa verso il "regno delle Madri"? La memoria sta qui fuoriuscendo da una visione cronologica del tempo, da

una poetica del "flashback". Genesi di una scrittura sono anche i "contenuti" visivi dei sogni: la natura colta nel suo aspetto materno, i compagni di gioco, la terra e i suoi frutti, l'acqua presente insistentemente (la pioggia, il mare, il pozzo), e soprattutto la *madre*, che raccoglie tutti questi elementi, che esprime comunione con la natura (il luogo dal quale tutto proviene) e senza parole, ma con la dolcezza di un sorriso, ci accosta alla vita, alla fonte dell'acqua. L'elemento onirico diviene strumento d'indagine sul tempo della memoria, imperniata sull'orizzonte simbolico materno[3]. Il tema sarà affrontato, dopo *L'infanzia di Ivan*, secondo due punti di vista unilaterali: la memoria storica della Russia, con il suo oscillare tra gli ideali di un ascetismo esicasta e le passioni sfrenate, dionisiache, che avvicinano il cristianesimo popolare al paganesimo (*Andrej Rublëv*, 1966); la memoria individuale e la sua *colpa*, all'interno di un processo di costruzione-progettazione del presente tutto teso verso il futuro del cosmo, libero da legami con la terra (*Solaris*, 1972)[4]. Tarkovskij si cala all'interno di generi riconosciuti del cinema sovietico, con contraddizioni che successivamente lo porteranno a ridimensionarne il valore, in una sintesi comunque originale tra "commissione statale" e codici espressivi personali: un viaggio nello spazio diviene così occasione per riproporre gli "oggetti" tipici del suo immaginario, l'acqua, le stoviglie usurate dal tempo, una scatola con le siringhe, i vestiti e i mobili antichi di una dacia russa, il fango e la pioggia, in alcune scene che prefigurano *Zerkalo* (*Lo specchio*, 1974)[5].

È proprio *Lo specchio* il film nodale per Tarkovskij, dove memoria storica e memoria individuale trovano la loro connessione più profonda, dove egli riannoda i fili delle opere precedenti e ripensa il dualismo "netto" tra realtà e memoria. Il film fu giudicato d'*élite* e condannato quasi all'invisibilità, con solo tre settimane di programmazione a Mosca nel '75. «Appena si ricercasse un ponticello tra una novella e l'altra, un filino che unisca i diversi pezzetti di mondo, come schegge di uno specchio infranto, subito ci si troverebbe in un vicolo cieco», contestava uno dei suoi critici più intransigenti[6]. Ma Tarkovskij racconta dell'esistenza di più di venti varianti diverse del montaggio, che non riuscivano ad esprimere il legame organico del materiale girato.

> Non avevo l'intenzione di fare uno di quei dozzinali film-ricordo, pieni di malinconia elegiaca e di rimpianto nostalgico per l'infanzia [...]. Mi ossessionava la necessità, che avvertivo acutamente, di cercare un'idea strutturale che lo sollevasse disopra della semplice reminiscenza lirica[7].

Quale percorso attraverso queste innumerevoli "sculture del tempo" ha portato alla versione definitiva? Quale esperienza del tempo? Il lavoro sulla memoria non sottende un lavoro drammaturgico? Questa la nostra proposta interpretativa: il *legame tra la figura materna e la memoria*, ab-

Margarita Terechova ne *Lo specchio*

bozzato ne *L'infanzia di Ivan* e pienamente espresso ne *Lo specchio*, è comprensibile alla luce della *sofiologia*, un "naturalismo cristiano" che, rifacendosi alla tradizione liturgica e iconografica bizantina e russa, propone un'interpretazione globale del cristianesimo alla luce del problema del rapporto tra Dio e uomo, vedendo come agenti di mediazione non solo il Cristo ma anche tutte le figure che esprimono la *Sofia*, la sapienza divina creata prima del mondo (Maria, la Chiesa, la bellezza).

Analisi de *Lo specchio*: dalla confessione alla memoria divina

Prologo: «Io posso parlare»

Prima dei titoli di testa, vediamo un adolescente (Ignat, il figlio del Narratore) spegnere una televisione che non manda più immagini; subito dopo assistiamo ad una seduta terapeutica nella quale un altro adolescente,

sofferente di balbuzie, grazie all'aiuto di una dottoressa, riesce a riacquistare la parola, e con lo sguardo fisso in macchina ripete: «Io posso parlare».

Il prologo esibisce, dunque, il rifiuto di uno "specchio" (la televisione) che si presume oggettivante e che non riesce a dare immagini, per rappresentare un rapporto invece curativo tra una figura femminile ed un "infante". Superare la balbuzie, la sfiducia nel linguaggio, nonché il blocco terapeutico che paralizza le mani (l'azione) per riappropriarsi del proprio nome, della propria unicità: il film così è in prima istanza passaggio alla *confessione* (primo titolo del film), non come espressione di sentimenti privati, ma come esibizione delle relazioni di un singolo, un'unicità irripetibile, con il proprio passato individuale, storico, ontologico.

I parte: il ricordo di una separazione

Possiamo suddividere la prima parte del film in quattro sequenze narrative, incentrate sui ricordi della madre del Narratore, Marija. La prima sequenza la mostra di spalle, seduta sulla staccionata della dacia estiva, con lo sguardo perso verso il campo di grano saraceno che si stende di fronte. L'immagine, costruita da Tarkovskij sulla base di alcune foto di famiglia, ha il carattere di un quadro, di una "messa in scena" che presenta le due figure chiave, di cui progressivamente scopriremo la profonda unità: la solitudine della madre e la natura della campagna russa. Lo zoom a stringere e la voce del Narratore ci fanno "entrare" in quel quadro. La voce narrante ricorda il *cespuglio* di fronte alla casa; di lì partiva un sentiero dal quale appariva il padre che tornava dalla stazione. «Poi un giorno papà non sarebbe più tornato...», e la solitudine della donna sulla staccionata diventa quella di una moglie abbandonata dal marito. Tarkovskij non rivelò all'attrice (Margarita Terechova) se al termine della scena il marito sarebbe tornato, perché «vivesse allo stesso modo in cui lo aveva vissuto mia madre, il prototipo del suo personaggio, che non conosceva in anticipo il suo destino»[8]. Per tutte le riprese non le diede mai una sceneggiatura completa, affinché esprimesse ogni volta l'unicità dell'evento rappresentato, e non il suo significato all'interno di una vita "già compresa". Sul set doveva anch'essa domandarsi se il marito sarebbe tornato, vivere "al presente" la paura, la delusione e il leggero fastidio per l'incontro con il passante che gira all'altezza del cespuglio al posto del marito: Tarkovskij voleva restituire l'esemplarità della vita colta nel suo accadere; attraverso l'incontro tra queste due persone, la madre e il passante, che non si conoscono e mai si rivedranno, non legate da nessuna comunanza, "due esseri soli nell'universo tutto", e che proprio per questo possono entrare in relazione, possono esprimere ognuno la propria unicità, poiché non è in gioco né un interesse superiore che determina il loro agire né alcuna pre-comprensione dell'altro. È nel rischio e nella "responsabilità" dell'incontro, del dialogo, che la vita si dà al presente, apertura a un futu-

ro incompiuto[9]. Convivono due dimensioni temporali: la scena al presente colta nella sua natura di evento e il passato evocato dalla voce narrante.

Il passante si rivela un medico. Cade dalla staccionata, e inizia a riflettere ad alta voce sulla natura, "sull'erba, le radici", su un mondo che trascuriamo e che potrebbe avere coscienza e *sentire*: sulla natura come cosmo organico. La madre ironizza, paragonandolo al medico del racconto di Čechov, *La corsia n. 6*. Si tratta del reparto di un ospedale per malati di mente, dove la "pazzia" del dottor Ragin viene certificata per la sua dedizione a conversazioni sui "massimi sistemi" con un internato. La battuta, sottolineata dalla risposta del dottore («Quella è solo l'immaginazione di Čechov»), richiama così le carcerazioni per "malattie mentali", ma anche il senso di esclusione, spesso denunciato dal pensiero russo, verso chi rifiuta il modo di vita proposto dal connubio tra positivismo scientifico ed etica "piccolo-borghese", dove tutto sta nel come "tirare avanti cent'anni", tra la quiete del lavoro e una "bella mogliettina". Il dottore riprende quindi la strada per la città. Ma una folata di vento sul campo di grano lo fa voltare, per rincontrare un'ultima volta lo sguardo di Marija. Si sarebbe voltato anche senza quella folata? Tarkovskij non voleva che l'interesse e la malinconia per quel distacco divenissero appunto "idea", significato da mettere in scena, come sarebbe stato se il dottore si fosse semplicemente girato, senza alcuna sollecitazione esterna, per rivedere il volto di Marija.

«La vita è infinitamente più ricca delle definizioni razionali e perciò nessuna formula può contenere *tutta* la pienezza della vita»[10]. Il pensiero religioso russo lo riafferma insistentemente: nessuna idea può dedurre a priori la vita e questa "indeducibilità" è descrivibile solo come "contraddizione vivente" che unisce in sé termini contrapposti. L'immagine cinematografica – il tempo in forma di fatto – può mostrare ciò che concettualmente a fatica si districa da una serie di antinomie; può far sentire l'incapacità di definire le motivazioni di quello sguardo tra il dottore e Marija.

Sempre sul tema dell'incontro è incentrata la poesia paterna *Pervye svidanija* (*Primi incontri*), letta dal regista nell'edizione russa, e che accompagna il rientro a casa della madre[11]. I versi introducono un complesso "gioco" con il tempo. Sono stati scritti dopo la fine dell'amore che "trasfigurava" anche le cose semplici, sulle quali nel frattempo la mdp indugia, muovendosi tra gli oggetti della dacia e la pioggia del bosco; quando il destino, come un «pazzo col rasoio in mano», aveva già bruscamente diviso marito e moglie. Nella scena sono mostrati gli oggetti trasfigurati, la persistenza del passato in un presente che a sua volta è colto nell'atto di esibire, attraverso il volto spaventato di Marija che si appoggia contro le travi di legno della dacia, la coscienza del distacco irrimediabile rispetto a quei momenti epifanici. Si percepisce, nei versi paterni, lo sguardo di un presente ulteriore che si volge verso quella stessa scena ma dalla visuale opposta, quella appunto del marito che abbandona la moglie. Dalle sue

parole possiamo misurare lo scarto tra la felicità coniugale passata e la separazione. Convivono due sguardi e due esperienze del tempo che si riflettono tra di loro ma non sono riducibili a unità. Compare nei versi il "primo" specchio[12], che segna un confine tra due regni: quello che si trova al di là dello specchio stesso è governato dalla madre. L'edizione italiana recita «*precedendomi* tra cortine d'umido lillà» ma è più esatto intendere "*conducendomi*" (in russo *vela*, da *vesti*, condurre, guidare, dirigere), che sottolinea il ruolo di guida e di rivelazione dell'al di là dello specchio.

Nella scena successiva appare un secondo specchio, questa volta fisico, nel quale vediamo il piccolo Aleksej e la sorella assistere all'incendio di un fienile di fronte alla loro dacia. Il nostro sguardo viene così condotto dallo sguardo speculare dei due genitori a quello stupito dei loro bambini di fronte alla natura che si manifesta nei suoi elementi primordiali: il fuoco, l'acqua (la pioggia, il pozzo), la terra e i suoi detriti.

La seconda sequenza mostra il piccolo Aleksej (il Narratore da bambino) che si sveglia durante la notte e vede il padre aiutare la madre a lavarsi i capelli in un catino d'acqua. La madre sembra quasi levitare, per effetto di un movimento di *ralenti* all'indietro, mentre scuote i lunghi capelli biondi che le coprono il volto come in tante immagini della Medusa. Dal soffitto cominciano a staccarsi pezzi d'intonaco e cade una pioggia sempre più scrosciante, mentre sullo sfondo notiamo il fuoco acceso della cucina. Anche il commento musicale di Artem'ev e il trattamento della pellicola (dai colori a dominante verde) sembrano segnare l'entrata in un regime onirico. Quindi Marija si avvicina ad uno specchio che riflette il suo volto; la mdp, con una lenta panoramica da destra verso sinistra, segue un muro bagnato e scrostato dai toni verdastri per ritrovarla sul lato opposto, ora con i capelli raccolti e uno scialle. Lo spostamento segna un primo movimento nel tempo, riduplicato dal secondo riflesso di Marija che volge il proprio sguardo verso l'esterno dell'inquadratura e che in quella successiva vede il proprio volto ormai anziano riflesso in una finestra-specchio, alle cui spalle scorgiamo, stilizzato quasi come in un quadro leonardesco, un albero e la natura circostante. La dominante verde ha ceduto il posto a colori dai toni più caldi. Una semantica della partitura coloristica è stata proposta: per il presente si usa il colore; il ricordo del passato è reso dalle dominanti verdi e bianche oppure seppia quando il ricordo appartiene al bambino Aleksej; il sogno del passato è connotato dal viraggio in seppia[14].

Se queste indicazioni possono aiutare ad orientarci nel tessuto narrativo, rischiano, però, di farci perdere la complessità degli sguardi e delle specularità temporali in gioco. L'entrata nel regime onirico sembra essere segnata dal richiamo verso il padre da parte di Aleksej e dal registro coloristico diverso per una scena (il bambino a letto) identica alla precedente. L'immagine, che rappresenta inizialmente un usuale ricordo di vita familiare del bambino (il padre "presente", che aiuta la madre), entra poi in una

Lo specchio
Dall'alto in basso:
Filipp Jankovskij (*Aleksej a 5 anni*),
Oleg Jankovskij (*il padre*) e
Margarita Terechova (*la madre*)

dimensione che, se si può chiaramente definire onirica a partire dal crollo del soffitto, potrebbe coinvolgere già la scena precedente, in cui la madre scuote i capelli, se non l'intera sequenza. Il gioco di sguardi tra Marija allo specchio, prima con i capelli sciolti, poi raccolti, e infine anziana, sembra quindi spostare il punto di vista dalla facoltà immaginativa del bambino a quella della madre. Ma anche qui, in gioco è il ricordo della donna ormai anziana, che ripensa a quella felicità perduta (il crollo della casa dopo la subitanea scomparsa dalla scena del marito), o una visione del futuro? Lo specchio, dopo aver legato i due sguardi del bambino e della madre, ha *istantaneamente* legato le due dimensioni temporali, senza che tra queste si possa articolare un rapporto di successione "cronologica", per collocarsi in quella *zona* intermedia, in quel punto di biforcazione che lega questo reticolo di sguardi, di anticipazioni e ritensioni, che è il *tempo stesso.*

La terza sequenza è la telefonata tra il Narratore (Aleksej adulto) e la madre. Durante la conversazione, la mdp si muove per l'abitazione, la casa di città di un intellettuale moscovita che, nonostante il nome diverso, è identificabile con Tarkovskij, per l'origine autobiografica delle vicende narrate e per alcuni particolari (il poster di *Andrej Rublëv* alla parete). Il Narratore, che non vedremo mai negli *occhi*, non è però confinato in un fuoricampo radicale, non esibisce la condizione privilegiata di uno sguar-

do fuori dal mondo stesso. In gioco è il paradosso della visione del proprio corpo, atto internamente scisso, dove l'io vedente e l'io visto mai completamente aderiscono l'un altro, ma appunto si riflettono, come in uno specchio[14]. A sua volta, l'io guarda l'altro, anch'esso vedente-visibile. Ogni sguardo è raddoppiato, in un movimento produttivo potenzialmente infinito, che rilancia dall'interno l'immagine, "costruisce" storie.

Il paradosso va però pensato sullo sfondo *etico* del tema confessorio, tipicamente russo. Tarkovskij, come a suo tempo Dostoevskij, nello studiare il tema dell'isolamento, mostra l'impossibilità "epistemologica" di una confessione (di una visione) assoluta, solitaria: non ci sono immagini e sguardi che non coinvolgano altre immagini e sguardi, non ci sono parole che non ripetano, riaccentuandole, parole altrui. Come l'uomo del sottosuolo non aveva nome, per indicare una "mancanza" ontologica (il tentativo disperato di affermazione di un io egoistico e la completa uniformità e prevedibilità dei suoi desideri), così il Narratore "senza volto" esibisce una *colpa*, l'incapacità di comunicazione con le persone che ama.

Ne *Lo specchio* vi è un gioco drammaturgico di progressivo allargamento del lavoro sulla memoria da trauma individuale a storico ed infine ontologico, che presuppone un punto di vista più alto rispetto a quello del Narratore, il cui parziale confinamento nel fuoricampo rispecchia quello del padre, anch'egli presente quasi soltanto attraverso la mediazione dei propri versi. A "montare" il racconto non è la memoria del Narratore: il suo è solo *uno* degli sguardi coinvolti, che sottostanno ad un disegno fortemente "costruito" di elaborazione del senso, che prende a *oggetto* la sua confessione.

La quarta sequenza è stata anticipata dalla conversazione telefonica, in cui Marija avvertiva il figlio che era morta Liza, una collega della tipografia dove lavorava già dopo la separazione. Vediamo la sua lunga corsa sotto la pioggia in una Mosca invernale, durante gli anni dello stalinismo, poi l'arrivo in tipografia e l'ansia per un errore tipografico che Marija non ha il coraggio di rivelare se non in un orecchio a Liza, dopo aver verificato che si tratta solo di una sua fantasia. Numerose critiche riportano che Marija avrebbe temuto di aver scambiato *Stalin* con *sralin* (merda). Ma tale errore non viene mai effettivamente enunciato nel film. La paura interdice la possibilità anche solo di nominare il "crimine", mostrando con forza inaudita il clima di terrore di quegli anni.

Subito dopo lo spavento, assistiamo ad un diverbio tra Liza e Marija, paragonata dall'amica a Marija Timofeevna, la "zoppina" de *I demoni*, la quale crede di tenere tutta la propria vita sotto controllo e in questo modo fa fuggire il marito. Marija si allontana e, mentre cammina svelta per il corridoio verso le docce, rifiutando le scuse di Liza, sentiamo recitare un'altra poesia di Arsenij Tarkovskij, *C utra (Fin dal mattino)*, riguardante l'inclemenza del tempo che segna la lacerazione amorosa e il disturbo del giudi-

zio degli estranei[15]. Questa camminata appare proprio come un movimento nel tempo, tra le luci irreali di un corridoio spoglio di una tipografia sovietica; essa mostra la fatica quotidiana, attraverso i decenni, di una donna che continuamente deve far fronte alle parole e agli sguardi che pretendono di sapere, e che orgogliosa resiste nella propria solitudine. Dei motivi della separazione il racconto, pudico, non dirà niente, memore della lezione dei versi paterni, né si troverà «parola» o «fazzoletto» che ne possa placare il dolore: non vi è senso che lo ricomponga o possa darne ragione.

Il racconto ha, però, già cominciato a lavorare su un altro livello, quello della memoria storica e culturale. La "zoppina" (doppio di Marija), mossa da un'identificazione esplicita tra la Natura e Dio, è una delle fonti letterarie della sofiologia. Nel dibattito critico su questo personaggio, si possono intravedere le contraddizioni di tale "naturalismo" cristiano, da alcuni giudicato paganesimo eretico, da altri completamento all'ascetismo patristico, dimentico della "carne" del mondo e dei suoi aspetti femminili.

II parte: il debito del passato

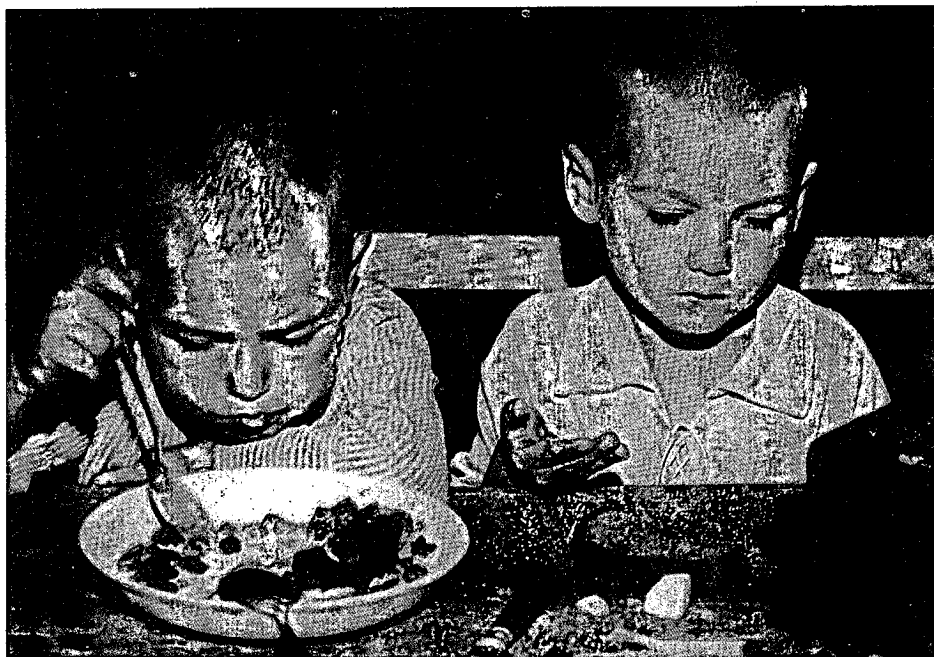
La parte centrale del film mette in luce il ruolo della memoria storica ed è in gran parte costruita su materiale documentario. In essa si possono rintracciare tre nuclei: l'esilio degli ospiti spagnoli; la visione da parte di Ignat di una signora russa e la lettura di una lettera di Puškin; la sofferenza del popolo russo durante la seconda guerra mondiale.

Aleksej discute con l'ex moglie Natalja (interpretata dalla stessa attrice di Marija) sulle proprie incapacità affettive, in particolare verso la madre, e sulla somiglianza tra le due donne. Viene così marcata una specularità che agirà per il resto del film, e porterà il Narratore, in una scena successiva, a confessare alla moglie di identificarla con la madre nei sogni che lo riportano all'infanzia. Aleksej vede nel suo rapporto stanco con l'ex moglie quello che come figlio non riesce a vedere. Allo stesso modo, come figlio vede nella madre, nella "donna" abbandonata, una figura "santa", specularmente al figlio Ignat, così legato a Natalja. Ogni sentimento viene così giocato nella sua doppiezza, a seconda dei termini messi in relazione. Tarkovskij non ci sta raccontando di una "madre" eroica contrapposta ad una moglie disillusa, ma di una rete di sentimenti che allarga il senso di quanto si è detto prima sul legame "non cronologico" tra figlio e madre, tra presente e passato. Qui è la natura dello sguardo (infantile o adulto) che struttura il tono del racconto, e fa proliferare l'immagine della figura materna allo specchio, mentre la moglie non riesce ad imprimere un alito sui diversi specchi che la circondano nella casa del marito. Aleksej trova nell'abbandono paterno il segno di un destino e nel proprio i motivi di una colpa.

Il figlio Ignat è nel frattempo distratto dai racconti di alcuni esuli spagnoli, ospiti del Narratore in altre stanze della casa. Alcuni inserti documentari sulla guerra civile spagnola e un piccolo alterco del torero con la

figlia, che finge di non saper ballare, vergognosa della sua "ibericità", sono seguiti dalle immagini del lancio di una mongolfiera sovietica, con il commento sonoro di Pergolesi (*Quando corpus morietur fac ut animae daretur paradisi gloria*). Ancora un altro effetto speculare, che illumina la questione della specificità culturale attraverso le vicende degli esuli spagnoli. Il destino dell'*intelligencija* russa è stato quello di esiliati nel proprio paese: prima nell'800, quando la diffusione della cultura europea, fortemente ostacolata dallo zarismo, interessato invece ad un appoggio incondizionato dell'autocrazia, portò al distacco, variamente giudicabile, dalle classi sociali di riferimento (il distacco dalla *terra*); ma anche dopo la "vittoria" delle idee occidentaliste, quando il silenzio o il tentativo di una diffusione "cifrata" delle proprie idee erano le uniche vie rimaste agli intellettuali non organici che non rinunciavano a vivere in URSS. Le immagini del volo della mongolfiera stanno lì per contrapporsi a quelle drammatiche dello sfollamento in Spagna? Il volo, però, nei film precedenti era piuttosto un segno della *hybris* umana, dimentica della finitezza. La dominante dell'immagine è piuttosto il tema musicale, che introduce l'orizzonte cristiano. Rimane però l'ambiguità della scena, nella quale il volo "sovietico" può essere letto come esibizione di un'ascesa mistica, o come una sua tragica parodia.

Ancora memoria storica. Ignat sfoglia un libro con immagini di Leonardo, quindi aiuta la madre Natalja a raccogliere alcuni oggetti che le sono caduti dalla borsa, subendo un effetto di *déjà vu*. Rimasto solo nella casa del padre, vede due strane donne. Una di loro è vestita ed acconciata come la poetessa Anna Achmatova in una famosa foto. L'assonanza viene amplificata da una foto alla parete di un'altra poetessa russa, Marina Cvetaeva. La sconosciuta chiede ad Ignat di leggere alcuni passi da un quaderno, dove è riportata una lettera di Puškin a Čaadaev del 19 ottobre 1836. Proprio nel 1836 Čaadaev aveva pubblicato la sua *Prima lettera filosofica*, definita «uno sparo nel buio della notte» per la forza con la quale proponeva i temi del dibattito ideologico russo, da alcuni giudicata addirittura come data d'inizio della filosofia russa. La tesi principale è che la Russia sia un paese *senza passato*, posto tra Oriente ed Occidente, appartenente più alla geografia che alla storia. La Russia non ha conosciuto, a differenza dell'Europa, continuità di tradizione, unità di dovere, giustizia, ordine. Il motivo è nella «miserabile Bisanzio», che dallo scisma dell'867 ha obbligato i Russi a rimanere fuori dal movimento universale del cristianesimo, dallo sviluppo della sua idea sociale e dalla sua parziale realizzazione avvenuta in Europa, dalla sua azione in vista dell'edificazione del regno di Dio in terra.

Queste questioni sono rimaste decisive, anche durante l'epoca sovietica: la Russia è veramente "tabula rasa"? Ciò è dovuto al cattivo influsso di Bisanzio, o a che altro? In che modo è possibile colmare il divario dall'Europa? Qual è il ruolo della Russia nella storia universale? La risposta di Puškin sarà poi quella di Dostoevskij e, per i tratti generali, quella del

Lo specchio

movimento slavofilo, che la declinerà in senso sempre più nazionalistico. La separazione delle Chiese, se ha escluso la Russia dalla storia europea, ha però evidenziato la missione alla quale era chiamata: la salvezza della cristianità dall'invasione tartara, e forse da Roma stessa. La nullità storica, più che un divario da colmare, evidenzia perciò un ruolo di avanguardia, di "diga" nei confronti dei popoli non cristiani, e la preparazione a un compito che la storia non ha ancora mostrato, e che molti dopo Puškin identificheranno nella "salvezza universale". Il poeta conclude la lettera criticando il governo dello zar, ma giurando che per nessuna cosa al mondo sarebbe disposto a mutare patria o ad avere una storia diversa da quella dei suoi avi[16].

Questa lettera esplicita così le idee "meta-politiche" di Tarkovskij. Idee che, pur combattute nella loro provenienza teologica, sono state a volte usate anche dallo stalinismo[17]. L'ambiguità di tali idee era già in nuce nella formulazione puškiniana, che interpretava la difesa della cristianità non solo in termini spirituali ma anche giustificazionisti rispetto alla politica imperialista russa. Ogni idea, tuttavia, cambia di segno a seconda del contesto storico in cui è espressa. Ricordare il problema "meta-storico" della Russia nel 1974, ricordare l'assenza di un'evoluzione storica che la rivoluzione, agli occhi di Tarkovkij, ha finito per confermare[18], ricordare il legame con la tradizione bizantina, ricordare i *debiti con il passato*, è compito che assume carattere *rivoluzionario*. Ma di questo debito Ignat rimane ignaro; legge a fatica, poi va ad aprire alla porta e non riconosce

Marija ormai anziana, che a sua volta pensa di aver sbagliato indirizzo. Quando torna nella stanza, la signora è scomparsa, e rimane solo il vapore lasciato da una tazza di tè sul tavolo, vapore che lentamente svanisce.

Telefona allora il Narratore, per controllare che il figlio lasciato solo a casa non si annoi, e inizia a raccontare della propria adolescenza, trascorsa in un campo militare. Durante quel periodo di guerra era innamorato di una ragazza coi capelli rossi e con le labbra screpolate. Tra i suoi compagni c'era un giovane orfano, Asafyev, nel quale riaffiorava il destino di Ivan. Sullo schermo le immagini dell'addestramento si alternano con le immagini di repertorio, dei soldati russi che attraversano il lago Sivaš. Di questa traversata Tarkovskij ci fa sentire tutta la pesantezza, attraverso il rumore dell'acqua calpestata. Questa scena è il cuore del film, ricercato da Tarkovskij tra migliaia di metri di pellicola di cinegiornali, tra brevi brani che si limitavano a mostrare la vita quotidiana sotto le armi o le parate.

> E a un tratto eccomi davanti – fatto inaudito per un cinegiornale! – alle riprese di uno degli episodi più drammatici dell'avanzata del 1943 [...]. Quando sullo schermo davanti a me, come emergendo dall'inesistenza, comparvero quegli uomini devastati da una fatica inumana e da un tragico destino, divenne per me assolutamente chiaro che quell'episodio non avrebbe potuto non diventare il centro stesso, l'essenza stessa – il nerbo e il cuore del nostro film, cominciato come una semplice reminescenza lirica di carattere intimo[19].

Il debito con il passato è con tutte queste vittime della guerra, con tutti gli orfani, da Ivan ad Asafyev: ecco che lo sguardo, prima stretto sulla condizione d'esiliati degli oppositori nelle dittature, poi allargatosi alla condizione "esiliata" della Russia stessa, priva di un passato comune con l'Europa cristiana, ma destinata nel futuro a compiti inauditi, si allarga qui fino a comprendere i destini dell'umanità. Siamo agenti della storia in quanto per prima cosa ne *subiamo* il peso. Ed il debito che ognuno ha nei confronti della tradizione culturale e storica del proprio paese diviene innanzitutto debito con le sue vittime, con le masse di individui che migliaia di metri di pellicole dimenticate tra scaffali polverosi possono testimoniare: il debito si sconta ricordando[20]. Altre scene documentaristiche si succedono: il cadavere di Hitler, su cui è appoggiata la foto del dittatore da bambino, il conformismo di massa dei cinesi inneggianti con il libretto rosso e le foto di Mao.

Le parole di una nuova poesia di Arsenij Tarkovskij, *Žizn', Žizn'* (*Vita, vita*), trasportano il tema del ricordo dal piano storico-etico a quello ontologico[21]. «Non esiste la morte ma solo luce e realtà», ricordano i versi, e quella catena di volti stanchi, che immaginiamo già morti, probabilmente già durante il cammino che la mdp ha "trattenuto", vengono trasportati da queste parole in un "passato eterno" dove convivono le generazioni degli avi e dei nipoti. Quel passato eterno, ricolmo di dolore, verso cui volge lo sguardo impaurito Afasyev (tutte le scene documentaristi-

che sono interpretabili come una sua "soggettiva"), che si sente come «un filo per le strade del mondo». Quel passato che il Goskino, l'ente di stato sovietico per la cinematografia, voleva che Tarkovskij cancellasse dal film, cercando di censurare le scene del documentario sui soldati russi[22].

III parte: la memoria divina

La scena finale della precedente sequenza, con Afasyev che si volge verso un albero immobile e sul cui capo si ferma un piccolo uccello, introduce l'orizzonte di senso religioso. «Se nella casa vivrete – essa non crollerà», era il monito di *Vita, vita.*

La terza parte è il tentativo faticoso di "ritornare" a quella casa, oltre il racconto privato e storico. Il personaggio di Marija, prima visto come madre verso cui il figlio sconta un senso di colpa, poi divenuta emblema della "madre-Russia", viene ora cercata da Aleksej come fonte di quel tempo dove "ancora tutto è possibile". Abbiamo tre momenti narrativi: il confronto tra le due famiglie di separati (quella dei genitori e quella di Aleksej stesso), il sogno dell'infanzia inframmezzato dal ricordo di un episodio degli anni di guerra, la malattia e il ritorno alla "casa".

«Dove sono i bambini?», chiede il padre, di ritorno dalla guerra, alla moglie separata. I figli ne sentono la voce, corrono verso di lui, l'abbracciano con forza, mentre la mdp ci mostra il libro di Leonardo, che ha attirato precedentemente l'attenzione di Ignat. Lo sguardo si ferma sulla riproduzione di *Ginevra Benci.*

> Nello *Specchio* questo ritratto ci occorreva, da un lato, per trovare la misura dell'eterno negli istanti che scorrevano innanzi a noi, e dall'altro, per mettere a confronto questo ritratto con la protagonista: per sottolineare così in lei, come nell'attrice Terechova, quella stessa capacità di essere al contempo incantevole e ripugnante[23].

Questa doppiezza può essere vista nel "calore" di Marija e nella freddezza di Natalija, nell'unione della prima famiglia e nella disgregazione della seconda. Ma sono solo accenti del racconto, che cerca in ognuna delle due donne «la misura dell'eterno» indicata da *Ginevra Benci.*

Il contesto emozionale del ritorno dalla guerra viene sottolineato dall'uso di un recitativo de *La passione secondo Matteo,* in una scena quasi senza dialogo, contrapposta a quella dell'incontro tra Aleksej e Natalja, in cui la moglie rimprovera il marito di essere assente dalla vita del figlio e, stancamente gli racconta dei suoi progetti matrimoniali. Il figlio Ignat, nel frattempo, è sceso nel cortile, accedendo un fuoco che richiama alla memoria dei genitori un passo biblico: il *roveto ardente* nel quale l'angelo del Signore apparve a Mosè[24]. Natalja, con tristezza, nota che nessun angelo è arrivato a "portarla via"; nessuna divinità le si è rivelata da dietro quel *cespuglio*[25]. Né più il racconto tornerà su di lei.

Da qui riprendono i ricordi di Aleksej, che descrive il suo sogno più tipico: la casa dell'infanzia e la felicità di quegli anni in cui sentiva *tutto possibile.* Le parole di Aleksej descrivono uno stato di semi-coscienza; egli è cosciente di sognare e cerca di protrarre il più possibile le immagini dell'infanzia, anche se ne sente il distacco inesorabile. Visione e memoria allo stesso tempo: non solo fantasia profetica né solo ricordo cronachistico e privato, ma *costruzione* di quello spazio dell'infanzia, di quella "casa". La mdp si muove tra gli oggetti della dacia, senza più neanche spunti narrativi che la motivino. Ora, al centro, è l'ambiente stesso, gli oggetti usurati dal tempo che fanno corpo con la natura, con il legno dei pini e la pioggia raramente interrotta, con un tempo che non è più quello dell'uomo ma quello della natura assecondata dall'uomo nei suoi ritmi: una *physis* del mondo "prima" dello snaturamento operato dalla tecnica moderna. Ora al centro è il peso, l'unicità di quegli oggetti, accumulo di tempo vissuto.

Ma la porta della casa per il bambino Aleksej rimane chiusa. C'è un ultimo blocco da superare, per arrivare a un tempo della memoria che non sia più psicologico o storico, ma *prima* della caduta: un tempo "prima" del tempo cronologico, diabolico, gettato verso la morte. Ad aiutare questo passaggio c'è un episodio triste dell'adolescenza di Aleksej, che priva i ricordi infantili del tono edenico: il ritorno al passato non è ritorno ad un'età *cronologica* più felice del presente. Sono gli anni di guerra, il piccolo Aleksej si reca con la madre in un villaggio vicino alla loro dacia estiva, dalla moglie di un medico facoltoso (Nadežda), per venderle alcuni anelli e orecchini. La visita si svolge tra il fastidio iniziale di Nadežda e una successiva cordialità che nasconde un atteggiamento sbrigativo (la scena del galletto, che Nadežda incinta obbliga Marija in preda a nausee ad uccidere). Si assiste al consueto gioco di sguardi: Aleksej guarda se stesso in uno specchio, e i suoi occhi riflettono quella ragazza amata che, da adulto, in una scena precedente, aveva ricordato a Ignat; gli occhi di Marija, dopo l'uccisione del gallo, richiamano quelli del marito, nell'intimità della loro camera da letto. In questa scena vediamo la donna sospesa nell'aria, in levitazione: il marito si volge verso di lei, e dal fuoricampo ascoltiamo un dialogo, che potrebbe essere sia un semplice ricordo sia, più persuasivamente, una visione di Marija stessa. Lo stato di "ricordo", in quest'ultima parte, esprime un tempo non legato al dualismo tra riattualizzazione di ciò che già è stato e desiderio di ciò che ancora non è (e forse mai sarà).

Tarkovskij non sta entrando in un tempo privato, poiché questo tipo di immagini denunciano (e Florenskij più di tutti lo ha spiegato in *Ikonostasis*) l'entrata in un mondo *intermedio* tra quello empirico e quello divino. Viste da "quaggiù", tali immagini sono solo sogni, sono "nulla"; ma un nulla visibile attraverso le apparenze della realtà empirica in cui è

inscritto il senso di un mondo altro. Quella scena sta in una zona intermedia tra lo sguardo di Marija e del marito "assente". Questo suo "stare in mezzo" non richiama però solo la dimensione "orizzontale" già individuata (tempo come biforcazione tra passato e presente, stati non cronologici che vivono "distinti ed uniti" nello stesso istante), ma esprime una relazione *verticale* con un tempo superiore, divino.

Il dialogo comincia con le parole dispiaciute della donna che, in un momento in cui sta molto male, rivede il marito. Marija passa dal dispiacere alla tranquillità che le infonde il marito («Tutto andrà bene»), e quindi alla sensazione del *volo*, che non la sorprende ma le appare «logico», dato il suo amore. L'immagine visiva e quella sonora hanno costruito nel frattempo uno spazio sacro, sottolineato da una colomba che sfiora la donna; sono entrate in quel tempo sospeso, escatologico, dell'intimità e del colloquio amoroso, "agapico". Mentre si sente la voce narrante, l'immagine esibisce una costruzione pittorica, frontale, e si ha un leggero zoom dopo lo sguardo in controcampo del marito, che risponde a Marija, ma che al contempo sembra rivolto allo spettatore.

La scena invita a una inversione dello sguardo, ad una "prospettiva rovesciata" dove chi guarda è a sua volta guardato, come il fedele di fonte all'iconostasi che lo divide e lo congiunge con il mondo divino; dove l'immagine è "emanazione" di uno sguardo superiore che si rivolge allo spettatore, ed è a sua volta da questi interpellato. Marija si allontana in tutta fretta con il figlio: una lunga passeggiata verso casa, assorta, sui versi di *Evridika* (*Euridice*) sempre di Arsenij Tarkovskij, dove il desiderio di un essere disincarnato viene giudicato nei suoi limiti, "danza su un palco deserto"[26]. Se nei primi versi difatti si esprime la stanchezza dell'anima, di un corpo fatto di cicatrici su cicatrici, e quindi di un desiderio di fuga nel «pozzo spalancato del cielo», nella strofa centrale l'anima senza corpo si vergogna o, ancora meglio, "sta male", "è peccaminosa" (*grešno*). E allora non è verso il cielo, verso uno spirito disincarnato, verso un'eternità pensata solo come "squarcio", da contrapporre al tempo della sofferenza e della fatica, al tempo umano, che deve tendersi il bambino che attraversa le vie del mondo.

Ritorna alla mente il fanciullo "immortale" di *Vita, vita* che, come un filo, si perde per le strade del mondo, fuori dal tepore della casa. Il bambino deve volgersi verso la terra che «mormora negli orecchi». Mentre ascoltiamo queste parole, la mdp, seguendo il piccolo Aleksej, è entrata nella *casa*, luogo oramai spirituale, dove il vento muove le tende facendo intendere il fremito della natura, per rispecchiarsi in un altro specchio, il cui riflesso è quella stessa casa, oramai assolata. Dal davanzale, sul quale sono appoggiate due uova, simbolo pasquale, vediamo Aleksej e la sorella rivolgersi alla madre, che ora ha un aspetto da anziana.

La malattia di Aleksej adulto, il suo desiderio di essere lasciato in pace, e il pensiero che comunque tutto andrà bene, sono l'ultima "interru-

Lo specchio

zione" prima della sequenza finale, sulle note de *La passione secondo Giovanni* (*Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist*: Signore, nostro Sovrano, della cui gloria vi è magnificienza in ogni terra). Ancora un piccolo uccello (lo spirito) si alza dalla mano di Aleksej, quindi una panoramica unisce le diverse figure sofianiche: lo sguardo della macchina da presa passa dalla natura del bosco alla dacia estiva e si stringe sui due genitori innamorati, mentre il marito chiede alla moglie se preferirebbe un maschio o una femmina. È il tempo del concepimento, dove tutto ancora è possibile; un tempo della terra, germinale, e non del corpo disincarnato, del volo, che, al contrario, solo per brevi istanti riesce a rompere la stanchezza dell'anima, dell'involucro «senza connessure», che pensa l'eterno come l'*altro* dal tempo umano, e non come la sua *perfezione*.

Questo è il "regno al di là dello specchio" dei *Primi incontri*, dove il tempo è dato tutto in una volta, dove il nostro mondo si rivela come cosmo, come organismo unitario, dove gli avi pranzano con i nipoti, dove la bellezza "integra" di Marija riflette l'armonia divina. Lo testimonia lo sguardo della donna che non risponde alla domanda del marito, insieme felice e triste, come se ne sentisse la fuggevolezza e l'eternità di fronte a Dio. Il tempo della memoria sofianica è un tempo che una percezione "integra" riconosce nella sua *bellezza*, dove la temporalità, la "vita", la "precarietà"

espressa nella scena iniziale dell'incontro tra il passante e la madre, sono verità, presenze incancellabili: *gloria*, come canta la *Passione*. Lo sguardo di Marija è l'ultimo specchio, mediazione ora completa tra il mondo divino e quello umano: essa vede (ricorda) se stessa anziana condurre per mano i propri figli piccoli per le strade del bosco. Passa di fronte ad un alto palo a forma di *croce*, approdo finale del suo cammino, prima che la mdp si ritragga nell'interno del bosco, in un buio che ne *Lo specchio* è immagine di compimento, mentre nei film successivi indicherà qualcosa ancora non immaginato: il fallimento del ritorno a casa.

Dopo *Lo specchio*: la memoria dell'apocalisse

Nei film successivi il tema della memoria cambia di segno, per esprimere qualcosa che è definibile come il *ricordo di una possibile apocalisse*. Diventa memoria di un futuro che non è ritorno apocatastico ad un "prima" della nascita stessa, ma ricordo di quell'*impossibile* che la natura e la storia conservano in sé. Che cosa è cambiato? Le figure del "folle in Cristo" e del sacrificio assoluto hanno acquistato una centralità e un'autonomia prima non così evidenti: a mediare con l'alterità del desiderio non sono più figure sofiologiche ma "cristiche" (lo Stalker, Domenico, Alexander).

Una scena di *Stalker* (1979) può aiutare a comprendere il tragitto spirituale di questi ultimi film. Siamo all'interno di una misteriosa Zona, interdetta da confini militari, al cui interno si racconta che si trovi una Stanza dei Desideri, nella quale vengono esauditi i desideri più intimi e nascosti. Ad accompagnare nella Zona e a spiegare le sue misteriose leggi sono gli stalker, braccati dalla legge, forse mercenari, forse idealisti assoluti. Il film racconta del viaggio di uno di questi con due "clienti", lo Scrittore e il Professore. Durante una sosta, mentre i due riprendono le loro interminabili discussioni, lo Stalker si addormenta e alcuni segnali preparano la "visione": la neve che soffia in un paesaggio desertico; il cane, come un angelo fedele, che appare all'improvviso e gli si avvicina. La mdp si allontana dallo Stalker per compiere un lungo movimento dal basso verso l'alto e terminare dove aveva iniziato: per compiere "il giro del mondo". In questa sequenza lo Stalker *sogna* quella stessa corrente nella quale è accovacciato, dove la mdp scorge oggetti di varia natura (fogli di calendario, una scatola sterilizzatrice, monete, una pistola, un dettaglio dell'altare Gheur dei fratelli van Eyck). Una voce di donna (forse la moglie) legge un brano dell'Apocalisse (VI, 12-17)[27], incentrato sulla paura del giudizio divino alla morte di Cristo. Quindi lo Stalker si *sveglia*, e recita un brano della "*cena di Emmaus*": l'incontro di Cristo con due discepoli dopo la resurrezione, che permette a questi di credere non più solo nel visibile (Luca, 24, 13-35), in modo speculare a quanto sta accadendo allo Stalker nel suo viaggio. La memoria è ora un coacervo di detriti, che riunisce immagini reli-

giose e di distruzione, senza più distinzioni. La voce femminile non riconduce più allo specchio d'acqua: *esce* dalla totalità del visibile (il giro del mondo) per *ricordare* il possibile intervento divino dentro la storia, per ricordare "la resa dei conti". La memoria si riduce a detriti (a volte anche a icone che con forza ricordano istanti di armonia perduta, ma comunque oramai sono solo detriti) e alla "resa dei conti".

«Prima ero egoista, volevo salvare la mia famiglia. Bisogna salvare tutti», afferma Domenico, il pazzo che in *Nostalghìa* (1983) ha trascorso sette anni nella propria casa con la famiglia segregata, in attesa della fine del mondo. Dedicato alla madre, costruito sul tema della fecondità a partire dalla centralità data alla *Madonna del parto* di Piero della Francesca, *Nostalghìa* ha come spunto narrativo la "malattia mortale" per la lontananza da "casa" di un poeta russo (Gorčakov) in viaggio in Italia. La Russia è, nella memoria del poeta, una serie di quadri "immobili", avvolti in una nebbia plumbea: gli stessi oggetti, gli stessi animali, le stesse figure de *Lo specchio*, ma private dell'apertura vitale che lì possedevano.

La bellezza rinascimentale di Domiziana Giordano, che interpreta il ruolo della guida e della traduttrice, non riesce a espletare il proprio compito di "mediazione": l'esule Gorčakov rimane fuori dai luoghi che conservano quella "bellezza eccessiva", propria del Rinascimento italiano. Si dissociano i due "lati" che ne *Lo specchio* si identificavano, la bellezza artistica rinascimentale e la bellezza naturale della Russia, la sensualità e la fecondità. La doppiezza del simbolo sofianico[28] si dissolve nella rappresentazione di una moglie russa di cui non sentiamo parola (ferma in un ricordo che blocca Gorčakov in un'asfissia sentimentale, senza un reale bisogno di ascoltarla almeno al telefono) e di una innamorata del tutto trascurata, che manifesta solo il desiderio di una libertà senza capacità di preghiera e di sacrificio. Le figure femminili in questo film sul ricordo della Russia sono progressivamente "emarginate" dal racconto. Né, ormai, bisogna più vivere nella "casa" o lottare per ritornarvi, affinché questa non crolli: bisogna, invece, accelerarne la distruzione, lasciare che dal tetto penetri l'acqua e che il pavimento sia un miscuglio di fanghiglia, le pareti siano crollate e i muri scrostati. O addirittura, come fa Alexander in *Offret* (*Sacrificio*, 1986), appiccare il fuoco alla casa. Le immagini non cercano più l'armonia recondita della natura, ma la sua progressiva dissoluzione. Il ritorno a casa viene così disdetto dall'esule russo in nome di un sacrificio assoluto. Quello che sta ora a cuore a Tarkovskij è racchiuso in una nuova immagine allo specchio, durante un sogno di Gorčakov. Lo specchio di fronte al quale si immagina Gorčakov non riflette più il suo passato psicologico o sofianico (memoria malata che oramai consuma) ma un futuro apocalittico, rappresentato dal volto del "pazzo" Domenico.

1. 1) *Incipit dell'albero* (2'5"). Ai piedi di un albero Ivan gioca con una ragnatela. La mdp segue la sua gioia di vivere, la sua armonia con la natura, fino alla corsa verso la madre che gli offre l'acqua fresca e limpida del secchio. La mdp si alza poi in volo, bruscamente interrotto dal risveglio di Ivan. 2) *Il pozzo* (1'50"). Ivan si addormenta sul suo giaciglio, che il sogno fa "scivolare" in fondo ad un pozzo. Da lì vede un mondo sereno e luminoso, in cui si trova insieme alla madre. Prova ad "afferrare" una luce bianca che affonda nell'acqua, ma il secchio scivola di colpo verso il fondo, e sembra doversi abbattere sullo spettatore. Nella scena successiva il secchio pieno d'acqua è in primo piano, la madre prona sul terreno vicino al pozzo e un getto d'acqua le scroscia addosso. 3) *Il camion con la bambina* (2'15"). Ivan, steso sulla branda, osserva sul muro le scritte dei condannati a morte in attesa. Chiude gli occhi e appare una strada tra gli alberi, con una musica delicata e ripetitiva come sottofondo. Da una pioggia fittissima spunta un camion, dal quale cadono alcune mele. Al rumore dei tuoni si unisce l'inversione dei bianchi e dei neri. Troviamo Ivan sul camion insieme a una bambina. Nella scena successiva splende il sole, mentre il camion arriva sulla riva del mare. Rotolano altre mele che cadono sulla sabbia dove pascolano alcuni cavalli neri, i quali si avvicinano a mangiarle. 4) *Il finale della corsa sulla spiaggia* (2'40"). Finita la guerra, il tenente Galčev ritrova tra le foto dei condannati a morte dalla Gestapo quella di Ivan. Nella stanza delle torture, di fronte alla ghigliottina, immagina la testa del bambino che rotola. Dagli occhi sbarrati di Ivan passiamo, con uno stacco, in una spiaggia dove la madre di Ivan si asciuga il sudore e saluta il figlio che vediamo giocare a nascondino con alcuni compagni. Da dietro un albero sbuca la bambina del sogno precedente, con la quale Ivan corre verso il mare. Dopo averla superata, continua a correre in mezzo all'acqua, mentre la mdp stringe su di lui fino ad un ultimo primo piano in cui tende il braccio verso il tronco di un albero secco. Dissolvenza in nero.

2. Con una differenza decisiva: negli altri film l'infante ritrova la famiglia o un nuovo nucleo familiare, simbolo del ristabilimento di un ordine nell'epoca post-staliniana; la solitudine di Ivan è invece non superabile.

3. Il padre ne *L'infanzia di Ivan* non compare, e anche nei film successivi il suo ruolo sarà quello dell'assente, di colui che lascia la casa, che divide la famiglia: *colui che abbandona*.

4. In quegli anni definisce la propria poetica: importante è soprattutto un saggio del 1967, *Zapečatlennoe vremja* (Il tempo scolpito), pubblicato in «Iskusstvo Kino», 4, 1967, dove presenta le tesi poi riprese in *O Kinoobraze* (*Sull'immagine cinematografica*, 1979, sempre su «Iskusstvo Kino», 3, 1967) e in *Scolpire il tempo* (1987). Il nodo principale riguarda lo *specifico del cinema*, identificato nella possibilità di registrazione del tempo nelle sue forme e manifestazioni fattuali. L'arte più vicina è la musica, che lavora con lo stesso "materiale" (il tempo), il quale nel cinema acquista la forma visibile del reale: «Il tempo viene colto nel suo legame concreto ed indissolubile con la materia stessa della realtà che ci circonda ogni giorno e ogni ora» (Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano, 1988, p. 158). Il realismo nasce dal modo di configurare il tempo che si incarna, e non al contrario da un'immagine che si temporalizza e che progressivamente lotta per acquistare gli elementi mancanti a una più decisa "impressione di realtà".

5. Cfr. Giovanni Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, a cura di Fausto Malcovati, Biblioteca di Bianco & Nero, Roma, 2000, pp. 108-108, 120-127.

6. Cfr. Viktor Demin, *Zerkalo dlja sobesednika*, «Pervoe lico», Mosca, 1977. Una ricostruzione della vicenda critica di Tarkovskij in URSS, e soprattutto de *Lo specchio*, è nel saggio di Nadia Caprioglio, *Andrej Tarkovskij e la critica sovietica*, «Rassegna sovietica», 4, 1983, pp. 142-161. Buttafava lo giudica il punto di non ritorno nell'opera di Tarkovskij.

7. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., pp. 119-120. Il nucleo iniziale del progetto sta in una novella pubblicata in «Iskusstvo Kino» (6, 1970) con il titolo di *Una bianca, bianca giornata*, incentrata sull'episodio degli orecchini di turchese che la mamma e Aleksej vanno a vendere in un villaggio vicino, a una donna ricca e sconosciuta. Mentalmente il progetto occupa Tarkovskij anche durante la lavorazione di *Solaris*. Varie fasi di lavorazione si accavallano: prima le riprese dell'infanzia, poi la decisione di aggiungere delle riprese al presente e di introdurre il personaggio prima non contemplato del Narratore, quindi gli inserti documentaristici. Vi fu anche l'ipotesi di inframmezzare gli episodi dell'infanzia con un'intervista in diretta con la madre. Di questa ipotesi rimane testimonianza scritta nel racconto *Una bianca, bianca*

giornata, pubblicato in Italia nei *Racconti cinematografici,* Garzanti, Milano, 1994.
8. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo,* cit., pp. 132.
9. «È indispensabile che la messa in scena non illustri un significato astratto, bensì esprima la vita, i caratteri dei personaggi, i loro stati d'animo. Ecco perché non si può ridurre il compito della messa in scena all'agevolazione di una comprensione guidata della conversazione o dell'atto [...]. La messa in scena non ha diritto di ripetersi, come non vi possono essere personaggi uguali» (A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo,* cit., pp. 26-27).
10. Pavel Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità,* Rusconi, Milano, 1998, p. 194. Sul tema, Nikolaj A. Berdjaev, *L'idea russa,* Mursia, Milano, 1992; P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità,* cit., pp. 189-213; Lev Šestov, *Sulla bilancia di Giobbe,* Adelphi, Milano, 1991.
11. «Dei nostri incontri ogni istante festeggiavamo come un'epifania./Soli nell'universo tutto./Più ardita e lieve d'un battito d'ala per le scale correvi,/come un capogiro, precedendomi tra cortine d'umido lillà,/nel tuo regno dall'altra parte dello specchio./Quando la notte venne, ebbi da te la grazia./Si spalancarono le porte dell'altare e le tenebre illuminò/chinandosi lenta la tua nudità./Ed io destandomi "Sii benedetta" dissi, pur sapendo/che oltraggio era la mia benedizione./Tu dormivi e a sfiorarti le palpebre col suo violetto/a te tendeva dal tavolo il lillà./E le tue palpebre sfiorate di violetto/erano quiete e calda la tua mano./E nel cristallo pulsavano i fiumi,/pulsavano le montagne,/luceva il mare./E tu tenevi in mano la sfera di cristallo,/e tu in trono dormivi, e Dio!, tu eri mia./Poi ti destasti e trasfigurando un quotidiano/vocabolario umano,/a piena voce pronunciasti "tu"/e la parola svelò il vero suo significato/e "zar" divenne. Nel mondo/ tutto fu trasfigurato, anche le cose semplici:/il catino, la brocca, l'acqua/che sta fra noi come sentinella,/inerte e dura. Chissà dove fummo spinti./Dinanzi a noi si stesero,/come miraggi/città nate da un prodigio./La menta sola si stendeva sotto i nostri piedi/e gli uccelli c'eran compagni di viaggio/e i pesci balzavano dal fiume/e il cielo si spalancava ai nostri occhi.../quando il destino seguiva i nostri passi/come un pazzo col rasoio in mano».
12. Sull'ampio plesso di significati della figura dello specchio, cfr. Andrea Tagliapetra, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica,* Feltrinelli, Milano, 1991.
13. Cfr. Michel Estève, *Le temps du souvenir,* «Études Cinématographiques», 135-138, Paris, 1986, p. 67.

14. Su questo, il riferimento principale restano le opere di Merleau-Ponty. Una loro discussione nell'ambito del cinema in Pietro Montani, *L'immaginazione narrativa,* Guerini e associati, Milano, 1999, pp. 63-79.
15. «Fin dal mattino ieri ti attesi con ansia,/avevano previsto che tu non saresti venuta,/ti ricordi che bella giornata che era?/Come di festa! Ed io ero uscito senza cappotto./Oggi tu sei venuta, e quale uggiosa/uggiosa giornata ci hanno allestito,/e la pioggia, e l'ora molto, molto tarda,/e corrono le gocce lungo i rami freddi./Né con parole si placa, né col fazzoletto si asciuga».
16. Ritorna il motivo precedente dell'esilio.
17. Cfr. Francis Conte, *Gli slavi. Le civiltà dell'Europa centrale e orientale,* Einaudi, Torino, 1986, pp. 555-560.
18. In una scena successiva, un istruttore militare intimerà ad un suo allievo adolescente di girarsi, e questo farà un giro di 360°: perché in russo rivoltarsi significa ritornare allo stesso punto, ricorda l'adolescente.
19. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo,* cit., p. 122.
20. Il debito con le vittime della storia, che la parola d'ordine deueteronomistica *Zakhor* (ricordati) sottolinea con forza inaudita, è al centro di uno dei capitoli chiave dell'opera di Ricoeur sugli incroci tra storia e finzione, che può aiutare ad illuminare anche *Lo specchio*: cfr. Paul Ricoeur, *Il tempo raccontato,* Jaca Book, Milano, 1988, pp. 279-296.
21. «Nei presentimenti non credo e i presagi non temo./Non fuggo la calunnia, né il veleno./ Non esiste la morte./Immortali siam tutti e tutto è immortale./Non si deve temere la morte né a diciassette/né a settant'anni./Esistono solo realtà e luce... le tenebre... e la morte non vi sono./Siam tutti del mare sulla riva/e io sono tra quelli che traggono le reti/mentre l'immortalità passa di sghembo./Se nella casa vivrete – essa non crollerà./Un secolo qualsiasi richiamerò,/penetrandovi, e una casa vi costruirò./Ecco perché con me i vostri figli/e le donne vostre sederanno/alla stessa tavola,/la stessa per l'avo e per nipote:/si compie ora il futuro/e se io una mano levo,/i cinque raggi suoi rimarranno a voi./Del passato ogni giorno/come una fortezza, io con le spalle ho retto,/da agrimensore ho misurato il tempo/e attraversato io l'ho come gli Urali./Il mio secolo l'ho scelto a mia misura./Andavamo a sud/sostenendo la polvere delle steppe,/il fumo delle erbacce. Scherzavano i grilli/sfiorando i ferri dei cavalli con le loro antenne,/come monaci profeti di sventura./Ma io il mio destino fissato avevo alla mia sella:/e ancora adesso, nei tempi futuri,/come un fanciullo sulle staffe io mi sollevo./La mia immor-

talità mi basta,/che da secolo in secolo scorra il sangue mio./Per un angolo sicuro di tepore/darei la vita di mia volontà,/qualora la sua cruna alata/non mi svolgesse più, come un filo,/per le strade del mondo».

22. Cfr. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 122.

23. *Id.*, pp. 100-101.

24. Per Florenskij Maria stessa è il roveto ardente circondato dalle fiamme dello Spirito Santo, l'approvazione dello Spirito sulla terra, *il tipo della pneumatofania* (cfr. P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, cit., p. 418).

25. Viene in mente la scena iniziale, e l'attesa del padre, che tornava apparendo da dietro il cespuglio. La sua assenza significa un divino che non si è più manifestato, o piuttosto lo stesso divino è apparso nei panni del passante, che pure in forma "ridicola" ha espresso il nucleo ideologico del film?

26. «L'uomo ha un corpo solo,/solo come la solitudine./L'anima è stanca/di questo involucro senza connessure,/fatto d'orecchi e d'occhi,/quattro soldi di grandezza,/e di pelle – cicatrice su cicatrice,/tirata sulle ossa./Dalla cornea vola dunque via/nel pozzo spalancato del cielo,/sulla rotta di ghiaccio,/sulle ali d'un uccello,/e sente dalle inferriate/della sua vivente prigione/il sussurrare dei boschi e dei campi,/il rombo dei sette mari./Senza corpo l'anima si vergogna,/come un corpo svestito,/né pensiero, né azione,/né progetti, né scritti./Un enigma senza soluzione:/chi ritorna sui suoi passi,/dopo aver ballato sul palco,/dove nessuno balla?/E sogno io un'anima/diversa, in una nuova veste:/che arde, passando/ dal timore alla speranza./Come fiamma che s'alimenta nell'alcool,/priva d'ombra che vaghi per la terra,/lasciando a suo ricordo sul tavolo/un tralcio di lillà./Corri, bambino, non piangere/sulla misera Euridice/e con la tua piccola asta per le vie del mondo/sospingi ancora il tuo cerchio di rame;/anche se udibile solo per un piccolo quarto,/in risposta ad ogni tuo passo,/allegra ed asciutta,/la terra ti mormora negli orecchi».

27. «Ci fu allora un forte terremoto, il sole diventò scuro come panno di lutto, la luna diventò color sangue. Le stelle del cielo caddero sulla terra come i fichi acerbi cadono dall'albero quando è colpito da un vento impetuoso. La volta celeste si squarciò e si arrotolò come un foglio di pergamena, tutte le montagne e le isole furono strappate via dal loro posto. I re di tutta la terra, i governanti, i comandanti di tutti gli eserciti, le persone più ricche e potenti, andarono a rifugiarsi tra le caverne e le rocce dei monti insieme a tutti gli altri, schiavi e liberi, e dicevano ai monti e alle rocce: cadeteci addosso, e nascondeteci, che non ci veda Dio che siede sul trono e non ci colpisca il castigo dell'Agnello. Perché questo è il grande giorno della resa dei conti: chi mai potrà sopravvivere?».

28. Tale doppiezza era compresa dai poeti simbolisti che ne interrogavano le virtualità passionali, erotiche, "diaboliche".

Zerkalo (*Lo specchio*, 1974)
Regia: Andrej Tarkovskij; *aiuto regista*: Jurij Kušnerev; *assistenti alla regia*: L. Tarkovskaja, V. Charčenko, M. Čugunova; *sceneggiatura*: Aleksandr Mišarin, A. Tarkovskij (versi di Arsenij Tarkovskij letti da Innokentij Smoktunovskij e da Romolo Valli nella versione italiana); *direttore della fotografia* (Sovcolor e b/n): Georgij Rerberg; *operatori*: A. Nikolaev, I. Stanko; *musica*: Eduard Artem'ev (con brani di Pergolesi, Bach, Purcell); *fonico*: Semën Litvinov; *scenografia*: Nikolaj Dvigubskij; *costumi*: Nikolaj Fomina; *trucco*: Vera Rudina; *montaggio*: Ludmila Fejginova.
Interpreti: Margarita Terechova (*la madre e Natal'ja*), Filipp Jankovskij (*Aleksej a 5 anni*), Oleg Jankovskij (*il padre*), Ignat Danil'cev (*Aleksej a 12 anni*), Nikolaj Grin'ko (*il capo reparto della tipografia*), Jurij Nazarov (*l'istruttore militare*), Alla Demidova (*Liza*), Anatolij Solonicyn (*il passante*), L. Tarkovskaja (*la madre vecchia di Aleksej*), T. Ogorodnikova, J. Sventikov, E. del Bosque, T. Resetnikova, L. Correcher, A. Gutierrez, D. Garcia, T. Pames.
Produzione: Mosfil'm (Quarto Gruppo Artistico); *direttore di produzione*: E. Vajsberg; *durata*: 105'; *distribuzione italiana*: Italnoleggio.

Stalker: una novella musicale di tardo '900

Umberto Fasolato

Stalker (1979) è, tra le opere di Tarkovskij, quella più ricca di spunti per un'analisi delle componenti musicali e acustiche nel cinema del regista russo.

Fin dall'inizio, durante i titoli di testa, notiamo l'insistente "verticalità" del testo; i diversi suoni, la voce, i rumori e i vari tipi di musica si qualificano come segni capaci di aumentare le informazioni date dall'immagine: non ne semplificano la comprensione, ma offrono un ulteriore percorso "orientato" di lettura.

Stalker è il primo dei film tarkovskiani a iniziare con un brano "sintetico", poi seguirà *Nostalghia* (1983), mentre in *Offret* (*Sacrificio*, 1986) il prologo sarà nuovamente affidato a Bach (come in *Solaris*, 1972). In *Scolpire il tempo*, l'autore vaglia attentamente le possibilità creative della musica elettronica, giungendo ad ipotizzarne un uso sistematico[1].

La colonna sonora di *Stalker*, elaborata da Artem'ev, risente di due caratteristiche della musica contemporanea, che si evidenziano a partire dagli anni '60: l'integrazione tra musica concreta e suoni modulati dai sintetizzatori, e i tentativi (Stockhausen, per esempio) di costruire composizioni dotate di una forma organica, richiamandosi al misticismo e recuperando le culture musicali non occidentali. Questi sono stati i punti di riferimento per Artemev, che inizia a collaborare con Tarkovskij a partire da *Solaris*[2].

Il suono degli strumenti elettronici ha possibilità del tutto diverse e lontane dalla tradizione armonica occidentale basata sulla tonalità. Per questo l'apertura verso altre tradizioni musicali è immediata e segue un vettore tipico del '900: microtonalità, modulazione, suoni concreti, rivalutazione del silenzio, durata illimitata, spazializzazione del suono, ricerca di nuovi timbri e così via. L'*incipit* di *Stalker* manifesta la tipologia degli antichi motivi popolari orientali[3]. Esso è costruito seguendo la metodologia musicale indiana che prevede la creazione di un "tappeto" sonoro, grazie a un suono prolungato di fondo, eseguito da strumenti pizzicati (vina, tampura) e successivamente elaborato elettronicamente. Su questo "tessuto" spiccano due melodie di cui riusciamo a distinguere i timbri d'origine, nonostante il trattamento elettronico: una è prodotta da uno stru-

mento a fiato, un flauto traverso, e l'altra da uno strumento a corde pizzicate (sitar, strumento tipico dell'India, dell'Iran e di altri paesi orientali).

La musica elettronica non recupera soltanto delle pratiche "esotiche" rispetto alla tradizione strumentale e vocale dell'occidente, ma intende, soprattutto in questo caso, diventare il riflesso, l'evocazione di tradizioni di pensiero che elaborano l'idea di Cosmo e di Natura.

Sul rapporto tra musica sintetica e natura Tarkovskij scrive:

> La musica elettronica doveva esser depurata dalla sua origine "chimica" perché fosse possibile percepirla, e venisse percepita, come l'organico risuonare del mondo. [...] La musica elettronica possiede la caratteristica di dissolversi nell'atmosfera sonora generale. Essa può nascondersi dietro i rumori e risuonare come l'indefinita voce della natura, di vaghi sentimenti[4].

La musica intesa come manifestazione della Natura, come suo linguaggio esclusivo, era l'ossessione romantica di tanti compositori "immaginari", protagonisti di opere letterarie come il Kreisler di Hoffmann[5]. Il "sentire", esaltante ed insieme frustrante, dell'autentica voce della Natura attraverso la musica, fu predicato da Novalis, che elaborò l'idea dell'arpa eolica, uno strumento presente anche nelle poesie di Tjutčev, cui si deve una parte molto importante nella chiusura di *Stalker*. Hoffmann riprese con insistenza gli insegnamenti "notturni" di Novalis e fu musicista e scrittore caro a tutta la cultura russa (Gogol, Dostoevskij, Puškin ed altri). Su questa figura Tarkovskij scrisse una sceneggiatura cinematografica (*Hoffmanniana* 1975), proprio a partire dai suoi racconti "musicali" e "teatrali".

Nel centro del nostro film, al termine della sosta, lo Stalker conclude la polemica sorta tra lo Scrittore e il Professore sull'utilità dell'arte. Proponendo la musica come arte per eccellenza, si richiama a considerazioni di stampo romantico: la commozione che provoca nell'animo umano, il suo fondamento non figurativo, il senso d'elevazione e di "trasporto" sono attributi che portano all'attenzione il problema dell'ascolto. Su questo aspetto convergono le affermazioni dell'autore relative alla funzione della musica, che proviene direttamente dal film. Si tratta di "sentire l'indefinita voce della Natura", che Tarkovskij realizza attraverso il paziente lavoro di selezione e trasformazione sintetica dei suoni.

Inaspettatamente, e attraverso il filtro decisivo della concezione romantica della musica, i brani e i numerosi accordi sintetici, che ascoltiamo durante il cammino nel prato e tra le rovine, sono diventati la voce della Zona, la voce del Giardino. Con questo singolare percorso, l'elettronica è divenuta l'icona della Natura, la sua manifestazione, una vera e propria «forma di Forma»[6].

Durante la sosta e il riposo dei tre viaggiatori, lo Stalker, dopo essersi completamente disteso a terra, cade in estasi, grazie a questo contatto particolare con la Zona. Nell'immagine che scaturisce da questo incontro

Anatolij Solonicyn in *Stalker*

riascoltiamo il tema musicale elettronico, che caratterizza i punti cruciali dell'opera. "L'uscita da sé", resa manifesta dal personaggio, non corrisponde ai canoni ejzenštejniani della crescita per stadi o dell'esplosione, ma piuttosto a quelli del "dissolvimento", tipici della tradizione orientale[7].

L'elettronica, come una grande arpa eolica, accoglie lo Stalker al primo contatto con la Zona, dopo il lungo tragitto sul carrello ferroviario; anche in questo caso le modulazioni sintetiche anticipano l'abbandonarsi del protagonista al contatto diretto con la terra. Al termine del Tritacarne, luogo di una logorante meditazione, dove Deserto e Giardino si identificano, lo Scrittore non parla, ma in un lungo monologo interiore si fa illuminare dal Verbo; è una sequenza segnata dallo sguardo in macchina del protagonista e introdotta da un nitido accordo elettronico, che indica, insieme alla caduta rallentata di un dado e all'apparizione improvvisa di corvi, l'interruzione del tempo, aprendo l'immagine alla "manifestazione": lo Scrittore giace immerso in una pozza d'acqua in pieno deserto, si direbbe avvolto dalle acque, protetto e nascosto alla vista dei due compagni, isolato eremita alimentato dai corvi come in un'icona del profeta Elia, una delle figure nella Trasfigurazione del Cristo. Grazie agli accordi elettronici, la Zona "fa sentire" la propria voce; lo spazio risuona proprio come un'arpa eolica.

L'inizio di *Stalker* potrebbe essere paragonato ad una vera e propria *ouverture*; i "temi" principali vi figurano tutti giustapposti: lo Stalker, nel suo

statuto di pura presenza astratta, garantita dal titolo; il bar, luogo d'inizio e di conclusione del viaggio; il Professore, un viaggiatore che già conosce la Zona e intende tornarvi con propositi distruttivi; e naturalmente la Zona, argomento di una lunga didascalia, che la descrive come un prodigio, un evento inatteso; tutto questo durante il primo tema elettronico del film.

Nell'epilogo, quando la bambina si muove sulle spalle dello Stalker, risuona il motivo elettronico completo per la terza volta; la Zona "riconosce" la figura che più la incarna: è quindi perfettamente giustificabile che il terzo ritornello sintetico "slitti", dal ritrovo e dai viaggiatori, verso il profilo di Martyška considerata, per la sua paralisi alle gambe, il segno incontrovertibile del destino "maledetto" della guida[8]. Questa sequenza si svolge in un'unica inquadratura: passiamo dal profilo della bambina al campo totale di un vasto bacino portuale. Lo sguardo severo di chi non può muoversi che con la volontà sembra oltrepassare quello di tutti gli altri personaggi; la tensione allo stato puro è il profilo del volto, la linea che mobilita tutto lo spazio circostante, che definisce un impulso capace di orientarlo. Il padre mette in atto questa volontà, la realizza, sembra muoversi agli ordini di questo profilo; la madre chiude il terzetto, immerso nella cupa, inquinata atmosfera degli impianti industriali.

In *Stalker* abbiamo anche un uso oculato e sistematico del *Leitmotiv*, che non riguarda soltanto la musica, ma anche i suoni e soprattutto i rumori; tra le prerogative fondamentali della musica sintetica risalta la possibilità di modulare un rumore per trasformarlo in un suono o in un brano musicale producendo, nel nostro caso, nuove significazioni per l'immagine.

Il *Leitmotiv* è un brano musicale che identifica un personaggio, un evento o addirittura un oggetto, senza che questo compaia sulla scena: lo richiama alla mente dello spettatore, o prepara lo spettatore alla sua apparizione, oppure manifesta la propria influenza "a distanza", caratterizzando un preciso punto del testo. È inutile raddoppiare il *Leitmotiv* con la presenza visiva di ciò a cui si riferisce. Ovunque si trovi nel film, il ritornello modulato indica come l'intero evento sullo schermo risenta della manifestazione di una presenza che assume l'aspetto musicale o acustico. In quest'ottica devono essere inseriti i rumori e soprattutto i composti sonori, che si ritrovano costantemente in parti fondamentali del testo, incidendo nella costruzione del racconto per immagini.

Esemplifichiamo questo problema occupandoci ancora del prologo: dopo aver visto il bar e letto la didascalia sulla Zona, si apre davanti a noi la stanza dello Stalker. Da un pieno musicale, costituito dal tema elettronico, passiamo al silenzio dell'ingresso nella stanza. Osservando lo spazio, notiamo un interno "piatto", in cui tutto è addossato alla parete di fondo dove si blocca il nostro asse visivo, definendo una prospettiva centrale.

L'intero ambiente è assolutamente immobile, l'unica debole traccia di tempo che riusciamo a individuare è costituita dai richiami delle navi e

dai fischi di treni, che echeggiano, rispondendosi gli uni con gli altri. Benché il tempo non dipenda dal movimento, mi sembra plausibile ipotizzare una sua indeterminatezza, quasi una sua "assenza", se nulla si muove; potremmo forse parlare di "tempo addormentato", momentaneamente sospeso. Il divenire prende forma grazie al sonoro, che ottiene così un duplice risultato: significare l'esterno e segnare un'impronta di tempo nell'immagine.

La vicenda acustica si dirige poi verso il punto più alto, il vertice di un climax: il frastuono del treno, che occupa interamente la seconda inquadratura della sequenza, è un "crescendo" che segue l'avvicinarsi e il transito del convoglio; il massimo fracasso si ascolta mentre la macchina da presa resta sul volto dello Stalker, attento osservatore dei familiari, che, però, non può accorgersi del risveglio della compagna, la quale tenterà di fermarlo, d'impedirgli l'ennesimo viaggio nella Zona.

Si può parlare, per il prologo, di "silenzio-isolamento", opposto ai densi intervalli d'attesa davanti alla porta nella Zona. Più che in un abitato ci troviamo in un centro di scambio e di transito: i segnali che vengono dall'aperto sono costituiti solo dalle sirene delle navi e soprattutto dal frastuono del treno. La pressione esercitata da questa presenza sonora si fa sempre più forte e sommerge tutta la stanza con le sue intense vibrazioni.

Il fracasso del treno, che diventerà un vero e proprio ritornello, non può che evocare un passaggio regolare e sistematico, ripetitivo; se i timbri delle sirene, simili a "corni", potevano suggerire una "lontananza" di stampo romantico, questo intenso rumore influenza direttamente tutti i protagonisti. Tutti vengono scossi, svegliati da questa presenza oppressiva; lo Stalker ne è addirittura ossessionato: dalla sua posizione sul letto può solo ascoltare l'inesorabile trascorrere del tempo, il suo identico e continuo ritornare[9], anche se intende liberarsene, superarne l'oppressiva necessità[10].

Il frastuono ritorna ad accomunare nel tormento le due figure sofferenti di questa prima parte di film: durante la disperazione della compagna per l'ennesima fuga del marito, riascoltiamo puntuale un nuovo passaggio di treno. Questo rumore unisce le due figure adulte, comprese nella stessa lamentazione, mentre Martyška, la figlia dello Stalker, "investita" dallo stesso inesorabile fracasso, indica, nella parte estrema dell'epilogo, quando tutto è compiuto, un'originale e tarkovskiana soluzione al problema delle forme del tempo e dell'ascolto.

Colpisce la precisione con cui l'autore dispone nel prologo i composti sonori: il rumore del treno non si espande al di là dell'inquadratura in cui è stato collocato; così le nostre considerazioni sulla "verticalità" ne escono rafforzate. Esiste il pericolo di parlare, per l'immagine tarkovskiana di "impressionismo sonoro", acuito dalle numerosissime possibilità offerte dal sintetizzatore; la musica elettronica è considerata spesso come lo

strumento migliore per rafforzare la sensazione e quindi ricalcare, benché distorta, la realtà sonora di un ambiente o di un evento. In *Stalker*, e nei due film successivi, Tarkovskij adopera i suoni e i rumori come una vera e propria musica concreta integrata dal sintetizzatore. Per dimostrarlo dobbiamo approfondire la nozione di ascolto, analizzando la sequenza del carrello ferroviario, che trasporta i tre viaggiatori nella Zona.

Dal punto di vista visivo, rileviamo l'assenza dello spazio che circonda i personaggi: la macchina da presa rimane aderente ai loro volti, trasformando l'ambiente circostante in un nastro dallo spessore luminoso, entro il quale ruotano le teste dei protagonisti. Questo movimento solidale al mezzo di trasporto è una carrellata laterale, che impedisce la profondità al nostro occhio. Quando la macchina da presa si sofferma sull'ambiente circostante, la decolorazione e la scelta di una luce piatta e uniforme continuano a penalizzare la terza dimensione. Gli stacchi di montaggio, in realtà, non portano a una esplorazione dello spazio circostante da diversi punti di vista, ma restano solidali al carrello e alle teste del terzetto.

Queste teste si distinguono dal fondo grazie ad una differenza luminosa tra gli "strati" dell'inquadratura. Non di profondità si tratta, ma di spessore, di materia diversamente attraversata dalla luce. In ogni caso lo spazio circostante, la Zona, sembra assente dall'immagine. La supponiamo presente per il ritmico martellare metallico delle ruote sui binari, ruote e binari che non vediamo mai; la immaginiamo come lo spazio in cui si diffonde il suono, ma quando passiamo, senza soluzione di continuità, dal battito ritmico a una modulazione elettronica, comprendiamo che è la Zona a manifestarsi.

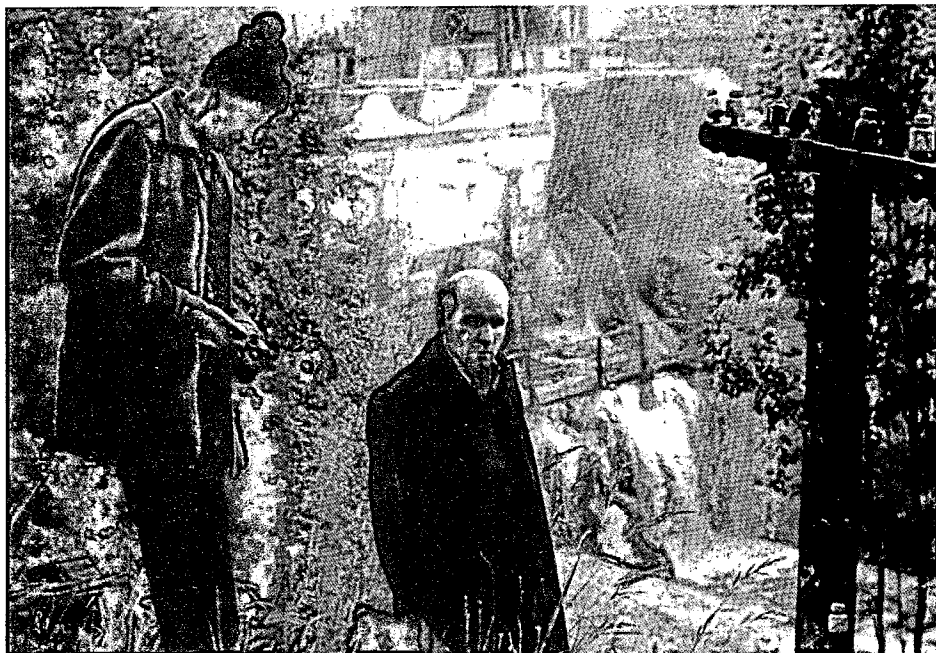
Non è più il suono che si diffonde nello spazio, quasi un automatismo percettivo, ma è il luogo che "risuona" attraverso il rumore delle ruote sui binari. La terza dimensione non solo è ottenuta con una singolare sinestesia, una distorsione sintetica dell'effetto Doppler[11], che sostituisce l'immagine nel definire un ambiente, ma è anche tutta "rivolta" verso lo spettatore: avendo identificato la musica elettronica come la voce della Zona, il luogo che circonda i protagonisti compare grazie al ricorso del ritornello modulato sinteticamente, una procedura costruttiva di cui l'immagine sonora del treno è parte integrante. Riconoscendo il *Leitmotiv* principale di *Stalker*, lo spettatore comprende di essere ormai giunto nella Zona[12].

La modulazione sonora anticipa quella del colore; all'arrivo nella Zona, al termine dei binari, l'immagine passa a un grado diverso di decolorazione: mentre cessa l'aspetto di bianco e nero della pellicola, subentrano tinte "bruciate", ocra e colori spenti. Non si tratta di un dualismo radicale tra la Zona e lo spazio "quotidiano" dei protagonisti, ma piuttosto di due luoghi della vicenda che partecipano della stessa unità organica. Questa particolare variazione cromatica ritornerà nell'epilogo, nuovamente in bianco e nero, per identificare la comparsa a "colori" di Martyška;

in questo caso l'immagine sonora mostrerà delle connotazioni decisive per comprendere la forma del tempo, senza alimentare un confronto dualistico tra il tempo "autentico" della Zona e il divenire sempre identico a se stesso del mondo che apparentemente ne sta al di fuori.

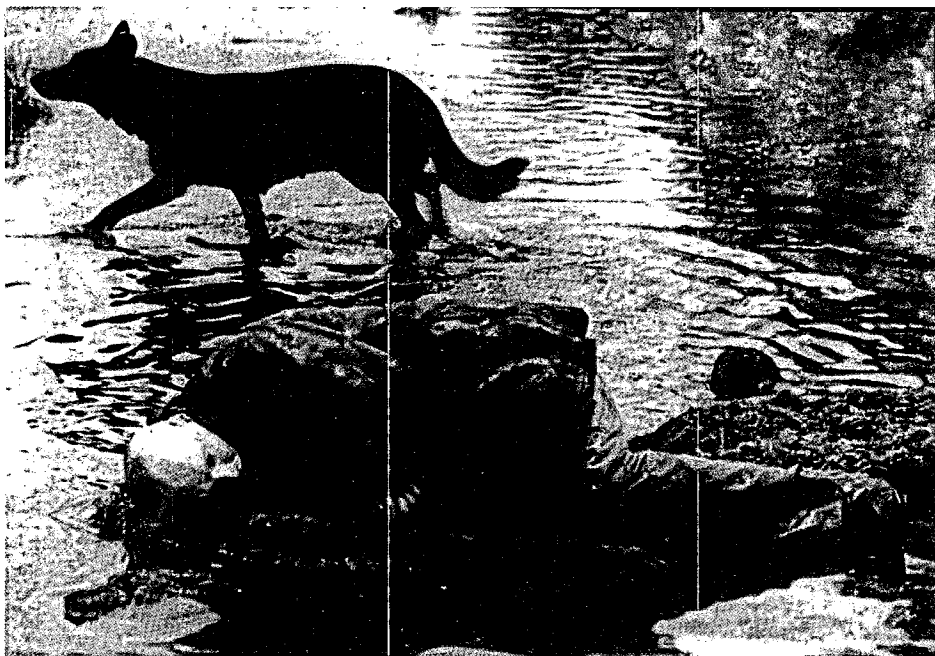
L'ultima immagine della Zona, fissata dallo sguardo dei tre trasfigurati, dovrebbe rappresentare l'estrema parte del viaggio. Ma, secondo una prassi tipica in Tarkovskij, viene aggiunta un'immagine che rilancia il senso dell'intera sequenza: la luce si materializza nell'acqua della Stanza e poi, nell'inquadratura successiva, un pesce sospeso nel liquido viene progressivamente coperto da una macchia oleosa. Sul fondo dell'acquitrino nella Stanza, mentre il pesce nuota verso la spoletta della bomba disinnescata, di nuovo ascoltiamo il frastuono del treno che "trasporta" il *Bolero* di Ravel. Il *Bolero* è un brano musicale costruito sul ritornello, è un ritorno incessante sullo stesso tema, una modulazione, che è una maniera di strutturare e conservare evolvendo per piccole variazioni.

Questo tipo di ripetizione caratterizza i viaggi nella Zona, le cui modalità si tramandano dal maestro all'iniziato, dal Porcospino allo Stalker, come racconta il Professore allo Scrittore nella pausa al termine dei binari. Dalle parole della compagna durante il litigio in cucina, nel prologo, veniamo a sapere che nella vita della guida[13] si ripetono sempre gli stessi rischi: il più grande e il più doloroso è quello di tornare a "mani vuote", senza che nessuno sia entrato nella Stanza. Si tratta di un fallimento iscritto già nei modi della manifestazione della Zona: lo Stalker può ritualizzare ogni passo, ma non riesce a dimostrare ai compagni la necessità del suo "sentire" ineffabile, che gli dovrebbe consentire di afferrare la pienezza del cosmo, pienezza che la Zona per altro mostra solo a tratti, puntualmente sottolineati dagli accordi di musica elettronica. Il monologo di stampo "romantico" sulla musica, pronunciato dallo Stalker alla fine della sosta, intende sciogliere i dubbi sull'opportunità del viaggio e predisporre i compagni all'ingresso nella Stanza.

Al termine del cammino lo Scrittore e il Professore rifiutano la possibilità – non solo l'esistenza – di un sistema organico, in cui ogni individuo deve prendere coscienza di essere inserito (un cosmo "armonico"), essi preferiscono lasciare intatta e senza turbamenti la propria soggettività. Dal lamento finale dello Stalker e da quello della compagna, ricaviamo invece che nutrono l'illusione di penetrare il segreto della Stanza, di essere parte integrante di questo sistema; la guida deriva la motivazione più profonda della propria esistenza proprio dall'adempimento a questo dovere, seppure destinato sempre allo scacco. La prima parte dell'epilogo di *Stalker* lascia intendere la difficoltà d'attingere "l'indefinita voce della natura"; di conseguenza anche le affermazioni di Tarkovskij in *Scolpire il tempo*, sulle possibilità costruttive dell'elaborazione elettronica, risentono di questa contraddizione[14].

Nikolaj Grin'ko e Anatolij Solonicyn in *Stalker*

Il frastuono del treno è il primo indicatore del ritorno, ma anche l'ultimo, e non connota i genitori, come avveniva all'inizio, ma la figlia Martyška. Mentre il film potrebbe concludersi con lo sfogo amaro della compagna dello Stalker, Tarkovskij rilancia il senso del viaggio attraverso un semplice piano sequenza (uno zoom indietro e un altro nella direzione opposta) centrato sul volto e sullo sguardo della figlia della guida. Il testo poetico recitato all'inizio di questa sequenza assume un'importanza decisiva per il nostro discorso. È proprio il breve componimento che non riusciamo ad "inquadrare"; non comprendiamo chiaramente cosa intenda significare la poesia d'amore ("nell'istante di un bacio appassionato")[15], rispetto a ciò che abbiamo visto e "sentito" fino a questo momento.

Penso che dobbiamo interpretare le parole di *Amo gli occhi tuoi amica mia* in una prospettiva "musicale": la poesia di Tjutčev detta le condizioni necessarie per l'ascolto della voce della Natura, per tentare di "afferrare" l'armonia di un cosmo, che corrisponde all'ingresso nella Stanza. Tuttavia, dallo svolgimento del piano sequenza, siamo portati a credere che Tarkovskij "sospenda" il proprio giudizio sull'efficacia di questa soluzione.

«Il cupo e fosco fuoco del desiderio», che arde tra «le ciglia semichiuse» dell'estasi, è esattamente la forma poetica per intendere la musica come epifania dell'ordine universale, della trascendenza. Nel testo di Tjutčev, poeta russo dalle dichiarate radici romantiche tedesche (Novalis su tutti), l'eros prefigura la stessa tensione prodotta da una "trascendenza

Aleksandr Kajdanovskij in *Stalker*

immanente": una spinta all'estasi che viene accordata alla musica, considerata linguaggio dell'assoluto rivelato interiormente, ma in una forma incomprensibile e irriproducibile, foriera di frustrazioni e vane illusioni[16].

Il piccolo componimento introduce l'eros per indicare la completa dissoluzione dei confini individuali, l'estasi che rende "l'individuo" luogo della manifestazione del cosmo. L'ardore degli amanti schiude un tempo diverso dall'eterno ritorno, che consuma e dissolve; è il divenire della musica universale con il suo problematico ascolto.

«Eppur questo non basta»[17]. Torna in mente il *lied* cantato dallo Stalker ai compagni non appena raggiunta la Stanza: l'unità tra l'individuo e la Natura, presumibilmente raggiungibile con l'estasi, si delinea illusoria.

Martyška, figlia "riconosciuta" dalla Zona, è ora l'incarnazione dello spirito della musica liberata, di nuovo udibile grazie alla manifestazione del sentimento amoroso e della sua forza di dissoluzione. Il testo della poesia appartiene alla vicenda raccontata dal sonoro di *Stalker* e non al pensiero e alla voce dei suoi protagonisti; Martyška è più un'immagine della Zona che un personaggio vero e proprio.

La favola "musicale" non finisce qui, ci riserva ora la conclusione più originale, quella che mette in evidenza la critica tarkovskiana all'estasi romantica: esaurito il testo poetico, la bambina sposta i bicchieri sul tavolo così come la Zona ha mosso i tre viaggiatori nel prato, ossia grazie alla telecinesi, a uno sguardo che eccede le proprie funzioni, e si applica agli

oggetti come una forza in grado di spingerli. Ogni movimento ci immerge nuovamente nel tempo: il treno ritorna inesorabile a coprire questo miracolo, ad annullare la potenza dell'estasi. Un bicchiere cade: mentre aspettiamo il suo magico ritorno sul tavolo, Tarkovskij indugia sulla forza pura dello sguardo (zoom in avanti), che diventa ancor più evidente quando Martyška appoggia la guancia sul tavolo, suggerendo l'idea della tattilità, che abbiamo visto più volte connotare lo Stalker (nella Zona, durante i momenti "estatici", egli aderiva completamente alla terra).

La tensione del profilo di Martyška è rimasta pura, manifestazione della forza dello sguardo e non velleitaria realizzazione sempre insufficiente, deficitaria, illusoria come quella del padre.

In quest'ultima sequenza, il testo offre un nuovo "crescendo", affidato ai composti sonori: sul frastuono del treno sentiamo la *Nona* sinfonia di Beethoven, la musica che i simbolisti russi consideravano la via all'estasi[18]. L'ascoltiamo con tutti i disturbi di una fonte sonora "reale", materiale; essa non istituisce con l'immagine solo un rapporto di mera descrizione o allusione simbolica.

In *Scolpire il tempo*, Tarkovskij considera la musica classica come inevitabilmente descrittiva rispetto all'immagine: un commento, spesso una sottolineatura[19]; la *Nona* sembra addirittura didascalica in questo punto come lo era il *Bolero* per il ritorno e Wagner per la partenza dello Stalker, al termine del litigio in cucina. Se il breve brano dall'ouverture del *Tannhäuser* può suggerire la strenua difficoltà di accedere alle note della musica "originaria", la *Nona*, ricavata proprio nella parte del coro, indica invece la realizzazione della *sobornost'* (comunità, ecclesia, principio collettivo superiore). Un finale didascalicamente in "crescendo", con un trattamento acustico (e visivo), che esalta la tensione e insieme non dà mai per acquisita la posizione estatica, che solo e sempre nella tensione si rende possibile.

1. «Nello *Specchio* il compositore Artem'ev e io abbiamo impiegato della musica elettronica. Ritengo che le possibilità di questo tipo di musica applicata al cinema siano molto grandi. Volevamo che il suono si avvicinasse ad un'eco poeticizzata, a dei fruscii, a dei sussurri. Questi avrebbero dovuto esprimere una realtà convenzionale e, nello stesso tempo, avrebbero dovuto riprodurre esattamente determinati stati d'animo, il suono della vita interiore». «La musica cinematografica per me, in ogni caso, è una componente naturale del mondo dei suoni, una parte della vita umana, sebbene sia pienamente possibile che in un film sonoro realizzato in maniera coerente dal punto di vista teorico non rimanga affatto posto per la musica e questa venga sostituita dai rumori ripensati dal cinema in maniera via via sempre più interessante. È questo l'obiettivo che mi sono preposto nei miei ultimi lavori, *Stalker, Nostalghia* e *Sacrificio*» (Andrej Tarkovskij, *Zapečatlennoe vremja*, Mosca, 1986; trad. it. *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano, 1988, pp. 146-148).

2. Per un primo approccio alla storia della musica elettronica, si veda Armando Gentilucci, *Introduzione alla musica elettronica*, Feltrinelli, Milano, 1983. Sulla formazione di Artemev e sul rapporto con Tarkovskij cfr. l'intervista rilasciata dal musicista a Galina Drubačevskaja in «Musical Academy», 2, 1993, e altre interviste, a cura di T. Egorova, A. Varaldiev, M. Katunyan, A. Patterson, reperibili presso www.elettroshock.ru.

3. Il recupero delle "voci popolari" e l'uso di musica orientale per la costruzione di immagini sonore saranno sistematici in *Nostalghia* e *Sacrificio*.

4. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 148.

5. Per questo problema si veda Giovanni di Stefano, *La vita come musica, il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca*, Marsilio, Venezia, 1991 (in part. cap. 1: *La ruota del tempo e l'armonia delle sfere. Genesi del mito romantico della musica*, pp. 19-36; cap. 5: *La colpa del cavaliere Gluck. Hoffmann e la musica*, pp. 85-113).

6. «Forma di Forma» è la formula usata per indicare l'icona e più in generale il fondamento di ogni attività artistica. Si tratta di una definizione intrisa di teologia che è stata elaborata dal simbolista Vjačeslav Ivanov e dal teologo Sergej Bulgakov. Da Ivanov, Tarkovskij ricava la definizione di simbolo che applica, senza mediazioni, al proprio concetto di immagine cinematografica (A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 98). Il commento sonoro al sogno estatico dello Stalker comprende alcuni versetti dell'Apocalisse, letti da una voce femminile *over*. Nella tradizione teologica russa, soprattutto quella novecentesca, l'Apocalisse non è soltanto morte e distruzione, ma piuttosto rivelazione dell'ordine del creato, della Saggezza divina che informa il mondo e prende il nome di Sofia. Per questo problema si veda: R. Salizzoni, *L'idea russa di estetica. Sofia e Cosmo nell'arte e nella filosofia*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1992.

7. L'autore del *Potëmkin* esemplifica questo tipo di "fusione" con la figura del saggio in contemplazione del Vuoto all'interno di un paesaggio nella pittura medievale cinese. Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia, 1981, pp. 368-369. L'atteggiamento estatico è tipico dei protagonisti tarkovskiani: in *Solaris*, Hari, la donna generata dal pianeta e "prelevata" dalla mente di Kelvin, si estrania da ciò che la circonda, fissando il quadro di Bruegel *I cacciatori*. Per un'analisi dettagliata e decisiva di questa sequenza si veda Sandro Bernardi, *La visione del tempo*, «Cinema & Cinema», 50, 1987.

8. Questo argomento viene affrontato la prima volta durante il litigio in cucina tra lo Stalker e la compagna, ma viene ripreso dal Professore che, approfittando della momentanea assenza della guida al primo incontro con la Zona, racconta allo Scrittore le vicende del loro accompagnatore.

9. Si potrebbe dire una sorta di "ruota del divenire"; ritroviamo questa figura in ambito romantico come pretesto per l'isolamento ascetico e la tensione all'ascolto della misteriosa voce della natura, che si identifica poi nella musica. L'immagine è ricavata da *Una meravigliosa fiaba orientale di un santo ignudo* di Wackenroeder (1799), testo che influenza profondamente le successive riflessioni sulla musica di Hoffmann e di tutti gli altri autori che hanno affrontato il problema dell'ascolto.

10. Ricavo questa conclusione dal litigio con la moglie in cucina, prima della partenza, un momento di tensione in cui lo Stalker dimostra la propria incapacità di adattarsi alla normalità imposta dal quotidiano («Per me ovunque è una prigione!»). Lo stesso tema è ripreso dalla compagna al termine del film in un "dialogo" diretto con lo spettatore. Per tutta la sequenza la donna rivolgerà lo sguardo alla macchina da presa, descrivendo il compagno con i tratti della *figura Christi*, «un'idiota» di stampo dostoevskiano, destinato a non seguire, col suo anti-comportamento, il tempo di una vita normale. Per questo

aspetto cfr. Antoine De Baecque, *Andrej Tarkovskij*, Édition de l'Étoile/Cahiers du Cinéma, Paris, 1989.
11. L'effetto Doppler è la variazione della frequenza delle onde di una qualsiasi natura, che si verifica quando la sorgente e l'osservatore siano in moto l'uno rispetto all'altro.
12. Mentre il sonoro trascorre dal battito uniforme dei colpi sulle rotaie alla modulazione elettronica, che identifica la Zona, le cinque inquadrature della sequenza separano il trittico in figure distinte, la cui volontà è descritta dalla posizione sul carrello ferroviario: massima è la tensione dello Stalker, in attesa che il carrello si arresti; opposta è invece la volontà del Professore, che già conosce la Zona e intende distruggerla; nel mezzo sta lo Scrittore, ora rivolto allo Stalker ora indietro, indeciso tra il viaggio nella Zona e il suo rifiuto, la sua inutilità.
13. In questa circostanza veniamo a sapere che lo Stalker è stato in prigione per i viaggi precedenti nella Zona.
14. Cfr. nota 4.
15. È uno dei versi del componimento di Tjutčev, *Amo gli occhi tuoi amica mia*. Citerò il testo della versione italiana del film.
16. Per questo problema vedi G. di Stefano, *La vita come musica, il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca*, cit. (cap. 2: *Alla ricerca del paradiso perduto. La singolare vita musicale di Joseph Berglinger*, pp. 37-48). Lo Stalker stesso "si fonde" con la Zona solo nei momenti "estatici", durante la sosta e nel primo approccio al prato, appena terminato il tragitto col carrello ferroviario.
17. È il ritornello della poesia di Arsenij Tarkovskij, *Anche l'estate è trascorsa*.
18. Viačeslav Ivanov, *Wagner e l'altro dionisiaco*, traduzione a cura di Massimo Lenzi, «Il castello di Elsinore», 3, 1988, pp. 76-85. In *Nostalghia* Tarkovskij riprende la *Nona* per caratterizzare il primo incontro tra Gorčakov e il "pazzo" Domenico e il suicidio "sacrificale" di quest'ultimo a Roma.
19. «La musica strumentale è un'arte talmente autonoma che è assai più difficile far sì che essa si dissolva nel film e ne divenga una parte organica. Di conseguenza il suo impiego costituisce sempre un compromesso, poiché essa è sempre illustrativa». (A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., pp. 148).

Stalker (1979)
Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto*: dal racconto *Piknik na doroge* (*Picnic sul ciglio della strada*) di Arcadij e Boris Strugackij; *sceneggiatura*: A. e B. Strugackij (versi di Fëdor Tjutčev e Arsenij Tarkovskij); *fotografia*: Aleksandr Knjažinskij; *musica*: Eduard Artem'ev (e brani dal *Bolero* di Ravel, dalla *Nona sinfonia* di Beethoven, dal *Tannhäuser* di Wagner); *direttore d'orchestra*: E. Khachaturian; *suono*: V. Sarum; *scenografia*: A. Tarkovskij; *costumi*: N. Fomina; *trucco*: V. Lvova; *montaggio*: L. Fejginova.
Interpreti: Aleksandr Kajdanovskij (*lo Stalker*), Anatolij Solonicyn (*lo Scrittore*), Nikolaj Grin'ko (*il Professore*), Alisa Frejndlich (*la moglie dello Stalker*), Nataša Abramova (*la figlia*), F. Jurna, E. Kostin, R. Rendi.
Produzione: Mos'film (Secondo gruppo Artistico); *supervisore di produzione*: Aleksandra Demidova; *direttore di produzione*: L. Tarkovskaja; *durata*: 161'; *distribuzione italiana*: Cidif.

Brani musicali "classici" citati nel film:

La *Marsigliese* (durante il primo passaggio del treno nella stanza dello Stalker).
L'ouverture del *Tannhäuser* di Wagner (durante il secondo passaggio del treno, quando la moglie dello Stalker si dispera per la nuova partenza del compagno).
Il *Bolero* di Ravel (durante il terzo passaggio del treno, mentre la macchina da presa inquadra la spoletta della bomba smontata dal Professore e un pesce si avvicina, e una macchia d'olio invade l'immagine.
È l'ultima inquadratura nella Zona, la successiva ci riporterà direttamente nel ritrovo dell'inizio).
La *Nona* di Beethoven, ultimo movimento (durante il quarto passaggio del treno, in cucina, dopo che la figlia della guida ha mosso i bicchieri sul tavolo).

Tempo di viaggio
Gli itinerari italiani di Tarkovskij

Franco Vigni

Articolato in sette tappe e sviluppato lungo una traiettoria ellittica o curvilinea, in cui ogni film sembra inanellarsi e concatenarsi con quello precedente, il cinema di Tarkovskij assume la struttura di un personalissimo e tormentato "viaggio": un viaggio nella coscienza dell'uomo, segnato dalla ricorrenza di certe costanti, tematiche e simboliche, e arricchito dall'emergere di sempre nuovi rovelli esistenziali e psichici, di nuovi furori e umori, di nuove e urgenti tensioni spiritualistiche.

Quella del viaggio è d'altronde una costante allegorico-metaforica della poetica tarkovskiana, metafora del vivere e della vita come "deiezione" dell'uomo tra le cose del mondo: un tema che, nel cinema dell'autore, assume spessore di vero e proprio *Leitmotiv*, riflettendosi nella struttura e nello schema etico-estetico, e spesso anche narrativo – almeno a livello di *fabula* – dei suoi film. La struttura di fondo dei racconti tarkovskiani, quasi traccia narrativa attorno alla quale si imperniano e si consolidano tutte le opere del regista, è sempre costituita da un viaggio, da un cammino che conduce i protagonisti attraverso un certo spazio. È un viaggio le cui coordinate variano di volta in volta, sia nel tempo (ora presente, ora passato, ora futuro) che nello spazio: la Russia paludosa e plumbea di *Ivanovo detstvo* (*L'infanzia di Ivan*, 1962) e quella, ritratta attraverso una natura lussureggiante e fulgida, umida e materna, animata da un perenne flusso vitale, di *Andrej Rublëv* (1966) e di *Zerkalo* (*Lo specchio*, 1974); i siderali spazi di *Solaris* (1972); la misteriosa e magica "zona" di *Stalker* (1979), la dantesca Italia di *Nostalghia* (1983); la livida e "crepuscolare" Svezia di *Sacrificio* (*Offret*, 1986). Quelli che i personaggi tarkovskiani affrontano sono viaggi attraverso la Storia, o itinerari interiori, percorsi nei meandri della propria coscienza, alla ricerca di una identità e di un equilibrio interiore perduti: allegoria di un cammino esistenziale, metafora di una dinamica morale – prima e comunque più che biologica e storica – attraverso la quale si definisce quella particolare concezione dell'"eroe" (l'uomo "debole") che sta al centro di ogni opera del regista russo.

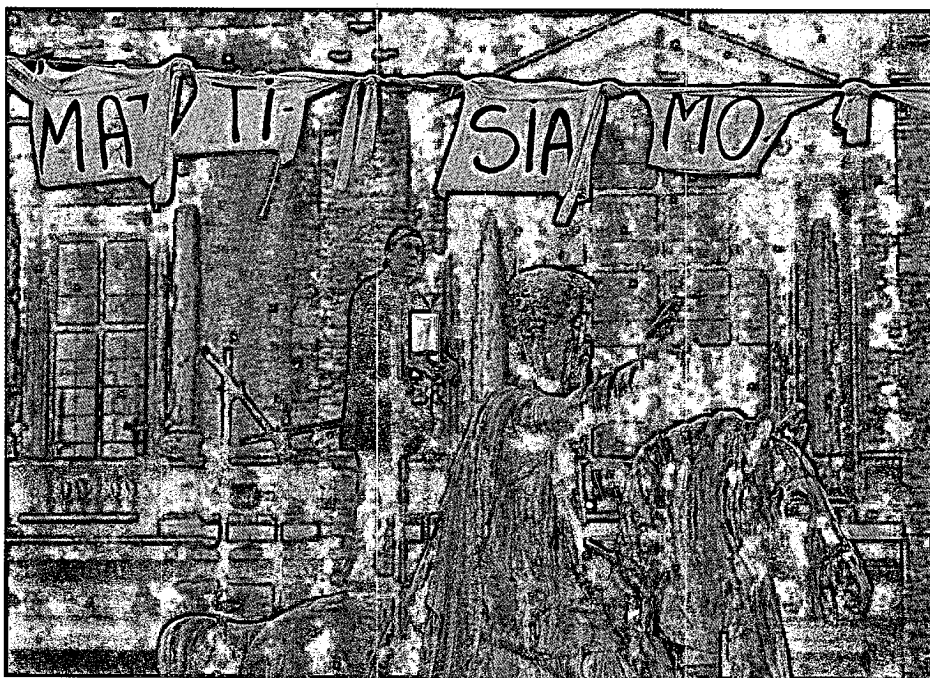
In un mondo che vede progressivamente ampliarsi le zone desertiche dell'anima, inspiegabile anche se regolato prevalentemente dalla Ragione

e popolato, sembra suggerire Tarkovskij, da una umanità galleggiante sugli insicuri frammenti di un umanesimo disgregato, vagano, soli con se stessi alla ricerca della propria identità e del proprio "doppio", i protagonisti tarkovskiani. I quali percorrono i sentieri impervi della coscienza, costeggiano i meandri dell'inquietudine, si arrischiano sugli abissi dell'inconscio, si inoltrano nei dedali dell'onirismo e della *rêverie,* indugiano sulle soglie di una latente o palese follia (che, come i vapori esalati dalla piscina termale di Bagno Vignoni in *Nostalghìa,* sembra espandersi e fumigare verso l'alto, con brumose, febbrili rifrangenze), intraprendendo dei tragitti che, se talvolta possono condurre al ritrovamento di una verità e di una identità smarrita e negata, e di un nuovo e consolidato rapporto dialettico con la Storia (*Andrej Rublëv*), talaltra portano a uno stato di colpa, pentimento e ansia di perdono, o a un desiderio di regressione a una protettiva situazione uterina, o a uno stato febbrile che è principio di nuove inquietudini, o addirittura all'autoannullamento, alla morte e all'estrema "offerta". Il pittore monaco Rublëv, il sociopsicologo Kelvin di *Solaris,* l'io narrante Aleksej/Tarkovskij de *Lo specchio,* lo Stalker, il poeta-scrittore Gorčakov di *Nostalghìa,* il letterato ex attore Alexander di *Sacrificio,* lungo le loro deambulazioni interiori ed esteriori, vanno tutti incontro a uno stato di crisi, di turbamento, di silenzio e di ripiegamento su se stessi, lasciandosi sovente travolgere dal fiume di una Storia più subita e patita che agita e partecipata; ma al termine delle loro peregrinazioni, mentali e fisiche, attraverso il lacerante senso della perdità di sé, sanno ritrovare un proprio, e sia pure drammatico, equilibrio.

Vero e proprio filo rosso che, in modo più o meno evidente, unisce e salda emblematicamente tutte quelle "avventure poetiche" che sono i film tarkovskiani, il motivo dell'erranza trova la propria radicalizzazione in *Nostalghìa* – che di un viaggio è la messa in scena, in cui è riflessa la vicenda umana e intellettuale del regista – e nel lavoro preparatorio (*Tempo di viaggio*) che del lungometraggio "italiano" documenta la nascita ideativa.

Il progetto di un film su un viaggio in Italia – nucleo originario di *Nostalghìa* e cellula germinale da cui prenderà sviluppo la storia del poeta-scrittore Andrej Gorčakov – è antecedente la realizzazione di *Stalker*:

> Sarà un film – scriveva Tarkovskij già nel 1976 in una lettera con dedica autografa a Tonino Guerra – sul viaggio in Italia di un intellettuale sovietico, forse un pittore, o uno scrittore, o forse addirittura un cineasta, che prende conoscenza del paese visitandolo da nord a sud e imbattendosi nelle circostanze, a prima vista incomprensibili, della vita delle sue varie regioni. In ultima analisi il viaggio lo aiuta persino in un certo senso a comprendere molte delle cose che accadono nella sua patria, a casa sua[1].

Se la tessitura della *story* conoscerà successivamente diverse e significative variazioni (nel progetto originario sono elencati singoli episodi, di cui nel film non è rimasta alcuna traccia, ambientati in varie città italiane)

Erland Josephson in *Nostalghìa*

e varie fasi di elaborazione (dall'iniziale intuizione narrativa alla stesura, tra il 1978 e il 1982, del «racconto cinematografico»[2], fino alla realizzazione del film), il nucleo originario appare già ben delineato: il viaggiatore, giunto in Italia, cade preda di «un senso di solitudine», sentendosi «quasi uno spettro incorporeo, cosa che lo turba e lo opprime grandemente», scivolando vieppiù in uno stato d'animo di *nostalgia* (che dà il titolo a uno degli episodi) e in una irrazionale dimensione in cui spazi diversi, l'Italia e la Russia, "si intersecano" e si inglobano.

Quasi proseguendo idealmente la tradizione del "viaggio sul continente" alimentata dagli scrittori e dagli artisti d'oltralpe e d'oltreoceano calati nel passato sul territorio peninsulare, Tarkovskij, due anni e mezzo dopo, approda in Italia, facendo tappa, guidato da Tonino Guerra, nei territori del centro-sud: Roma, Assisi, Amalfi, Sorrento, Lecce, Ostuni, Salerno, Potenza, Metaponto, Taranto, Martina Franca, Locorotondo, Alberobello, Otranto, Fasano, Trani, Bomarso, Civita di Bagnoregio. E poi ancora la Sardegna, nella villa di Antonioni, e la Toscana: Monterchi, Siena, Sant'Antimo, San Quirico, Monticchiello, Monte Oliveto Maggiore, Volterra, San Gimignano, Firenze e, soprattutto, la "magica" e determinante piscina termale di Bagno Vignoni[3].

> Posti sorprendenti, sbalorditivi – annota Tarkovskij, il 16 agosto 1979, sulle pagine del suo diario – Non posso assorbire di più. La mia percezione sta cominciando ad attutirsi[4].

Luoghi dalla bellezza quasi eccessiva e sin troppo ridondante (tale da renderne saturi e condurre a una forma di insensibilità, come egli stesso lasciava intendere in quelle righe scritte durante la sua permanenza a Bagno Vignoni); contrade dal fascino arcano che in Tarkovskij suscitavano al contempo incanto e smarrimento, ardori e struggimenti, *toska* (malinconia, tristezza, aspirazione a qualcosa che sfugge) e «nostalgia del futuro» (Viktor Šklovskij), tensione umanistica e spirito visionario, religiosità profonda e laica spiritualità, entusiasmi e angosce, slanci vitalistici e pulsioni ferali, e quell'intenso, lacerante sentimento di perdita interiore, di sofferenza morale, di mancanza di qualcosa che è la "nostalghìa". La stessa nella cui voragine precipiterà Gorčakov nel lungometraggio dell'83.

> Non voglio – ripete, prima in italiano e poi in russo, il poeta-scrittore alla traduttrice-accompagnatrice Eugenia all'inizio del film, sottraendosi alla visione della *Madonna del parto* di Piero della Francesca –. Sono stanco di vedere queste bellezze eccessive... Non voglio più niente solo per me.

Del viaggio in Italia intrapreso da Tarkovskij, nell'estate del '79, *Tempo di viaggio*, realizzato dal regista russo in coregia con Guerra, ne ripercorre le tappe, tra divagazioni poetiche, osservazioni e considerazioni sul significato e sulle possibilità comunicative della creazione artistica e scambi di vedute tra i due poeti, che si esprimono l'uno in russo l'altro in italiano. La mdp ne registra gli spostamenti, ma soprattutto insegue i pensieri e le riflessioni dell'autore di *Andrej Rublëv*, in una perlustrazione del suo io. Più che le bellezze dei luoghi (la costa amalfitana; il barocco leccese; la cattedrale di Trani; il pavimento di Filippo Palizzi, con i petali di rosa disegnati, di una villa principesca di Sorrento, la cui visione è però preclusa ai due viaggiatori; la cappella del piccolo cimitero di Monterchi in cui è conservata la pierfrancescana *Madonna del parto*, alla cui visione ravvicinata Tarkovskij, rimanendo appoggiato allo stipite della porta, sembra voler sfuggire) – luoghi che l'ammirazione del regista sfiora soltanto e che egli sembra osservare freddamente – l'obiettivo mette in risalto scorci, di interni e di esterni, che sovente rimangono anonimi e "poveri", aprendosi, in lunghe pause contemplative, a paesaggi che, risplendendo di una luce fragile e poetica insieme, assumono quei caratteri lirici e ancestrali propri della terra russa, fatta di pause, di piccoli rumori e di conoscenze quotidiane con le cose: un campo di grano delimitato da un bosco, il paesaggio cretoso delle colline senesi, e la grande vasca termale di Bagno Vignoni, immersa in una luminosità e in una arcana e rarefatta atmosfera che sembra rimandare a una diversa misura dell'esistenza.

In tale atmosfera si collocherà *Nostalghìa*, viaggio – dei due Andrej – alla ricerca di un rapporto possibile con la vita, destinato tuttavia a concludersi con la morte. Morte dal cui senso tutto il film è percorso, e verso il cui orizzonte si proiettano le vicende dei personaggi degli ultimi film di

Tarkovskij: nei quali, da una parte, aleggiano il desiderio e l'amore per la vita, ma che, dall'altra, vibrano di foschi presagi funerei e di un intenso sentimento del tragico, conformemente ad una visione della realtà e del mondo che, soprattutto nell'ultima fase artistica dell'autore, è venuta denunciando un incupimento, lasciando via via intravedere latenti insicurezze e affioranti interrogativi. Emblematici risultano, in *Nostalghìa,* i suicidi di Sasnovskij – l'esule musicista russo del '700 sulle cui tracce si pone il protagonista – e del "folle" Domenico, e la morte più o meno volontaria, come un supremo atto sacrificale, di Gorčakov.

Accomunato agli altri personaggi tarkovskiani da uno stato di crisi interiore determinato dalle difficoltà incontrate nell'instaurare un rapporto con il mondo esterno e con l'ambiente circostante, e apparentato ad essi dalla frequente sopraffazione da parte di un Potere che tende a divenire sempre più disumano e informe (la paura ineffabile che conduce Domenico a segregarsi in casa insieme alla propria famiglia per sette anni?), Gorčakov erra attraverso un mondo su cui sembra vieppiù incombere una minaccia di distruzione, avvolto da quel velo brumoso della "nostalghìa" – fatta di desiderio e malinconia, speranza e solitudine, fede e abbandono – che sembra inglobare tutto quanto: paesaggi e stati d'animo, oggetti e coscienze. Come in altri film dell'autore, anche in *Nostalghìa* ricorrono frequenti immagini di edifici diroccati, sventrati, fatiscenti, allagati; immagini di metamorfosi biologiche, di paesaggi marci, malsani, deturpati, corrotti da residui umani; immagini permeate di un senso di imminente catastrofe.

> Non mi sono mai proposto – ha avuto modo di affermare Tarkovskij – di mostrare ancora una volta sullo schermo l'Italia che sbalordisce i turisti con le sue bellezze e che vola in ogni parte del mondo raffigurata su milioni di cartoline. Ho fatto un film su un russo profondamente disorientato, da una parte, dalla massa di impressioni da cui è bombardato, dall'altra dalla tragica impossibilità di condividere queste sue impressioni con le persone a lui più care, alle quali non è stato acconsentito di accompagnarlo, dalla fatale impossibilità, cioè, di innestare questa sua nuova esperienza in quel passato al quale è legato da un vero e proprio cordone ombelicale[5].

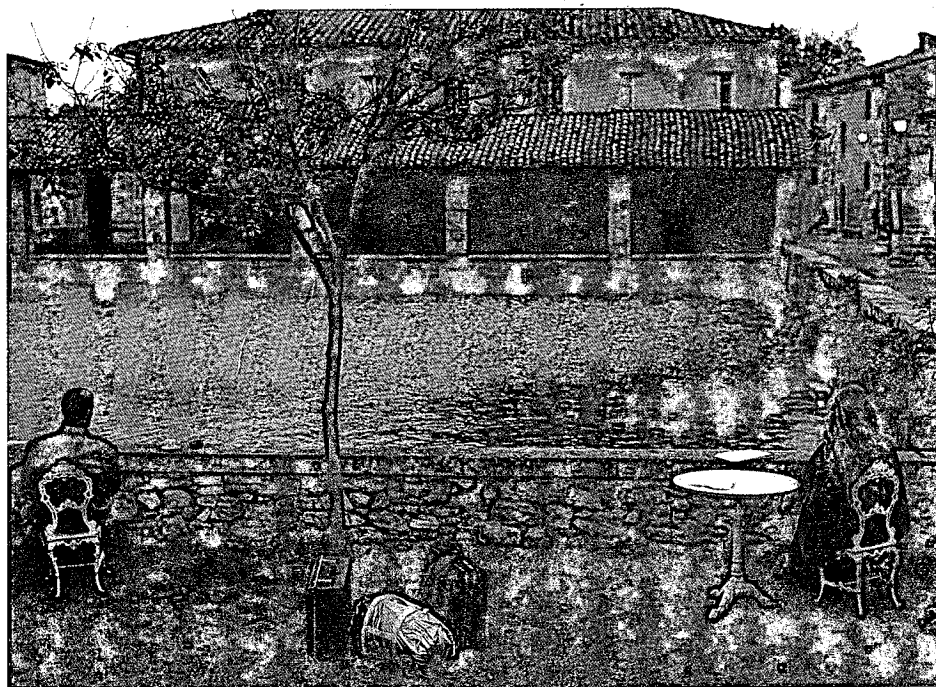
L'iniziale paesaggio immerso nella nebbia e in una umidità gocciolosa, che avvolge l'auto e le figure di Eugenia e di Andrej fermatisi per visitare la *Madonna del parto* di Piero della Francesca (che il regista ha trasposto dalla piccola e luminosa cappella del cimitero di Monterchi nelle ombrose navate della cripta dell'abbazia di Abbadia San Salvatore, fra ceri, oranti e una statua-feticcio dal cui grembo escono cinguettanti uccelli); l'albergo decadente, dalle camere spoglie e dai muri rigonfi e tumefatti, presso cui Andrej ed Eugenia, giunti a Bagno Vignoni, trovano alloggio; la grande vasca termale del borgo toscano che, associata per i suoi vapori esalati ad un paesaggio dantesco, «evoca le afflizioni delle anime in pena»[6]; la dimora fatiscente di Domenico, quasi una non-

casa, con i muri sbriciolati dai quali filtra e gocciola l'acqua di piovaschi improvvisi e intensi, raccogliendosi in pozze gorgoglianti; la piazza del piccolo borgo (Civita di Bagnoregio) delimitata da ruderi fatiscenti e in rovina, in cui, in un ferrugineo e inquietante flashback, avviene la liberazione, da parte delle forze dell'ordine, della famiglia di Domenico da lui segregata in casa per proteggerla dalla catastrofe della storia; il borgo situato sulla grande e scoscesa rupe (Calcata) inquadrato in campo lungo, alla cui vista il piccolo figlio di Domenico chiede al padre se sia quella la fine del mondo; la chiesa allagata («È come in Russia, qui», esclama il protagonista) in cui Andrej vaga, con una bottiglia di vodka e un libro di poesie di Arsenij Tarkovskij nelle mani, e dove egli incontra una bambina, espressione di quell'infanzia intesa tarkovskianamente come sentimento di innocenza e desiderio, come luogo depositario di fede e speranza, ma anche, e irrimediabilmente, «come un pianeta dove non riusciremo mai a tornare»[7], che può esistere soltanto come «isola della memoria» o ricordo in quel «regno dall'altra parte dello specchio». E ancora le acque limacciose, gli sfondi bagnati e gli anditi reconditi che sprigionano mistero, e la sventrata abbazia di San Galgano in cui, nella sequenza conclusiva, è racchiuso uno scorcio di paesaggio russo: tutti i luoghi e i paesaggi italiani di *Nostalghìa* concorrono a dare spessore e concretezza a un mondo avviluppato nelle brume di una miseria morale, dalle quali emergono i fantasmi della coscienza (individuale e collettiva) e in cui risulta più difficile comunicare o ottenere un autentico contatto con gli altri.

Spazi che, in un gioco speculare di variazioni e prospettive – immagini di rovine, ruderi e interni che sono al contempo anche esterni – non appaiono mai definiti, ma si intersecano, si inglobano o si sdoppiano, inseriti nella sfera di una realtà interiore: si "sdoppiano", per esempio, i luoghi che appaiono al protagonista allorché si spinge all'interno della dimora di Domenico (lo scorcio miniaturizzato di un paesaggio russo, definito da colline e corsi d'acqua, si proietta sullo sfondo scenografico di un reale paesaggio italiano); si "sdoppia" lo stesso Gorčakov, il quale, in una delle inquadrature successive, appare entrando in campo dalla parte opposta a quella da cui era precedentemente uscito, dando l'impressione di muoversi come un'ombra, come, appunto, uno «spettro incorporeo». Oggettività e soggettività si intrecciano e si sovrappongono senza soluzione di continuità, e gli squarci della realtà fisica si alternano e si confondono con immagini fantastiche (mnemoniche, oniriche, visionarie).

> L'Italia percepita da Gorčakov nel momento del suo tragico conflitto con la realtà, non con le condizioni di vita, ma con la vita stessa, [...] gli appare come un insieme di maestose rovine che sembrano sorte dal nulla, schegge di una civiltà universale ed estranea: sono come una pietra tombale posta sopra la vanità delle ambizioni umane, il segno dell'esizialità del cammino intrapreso dall'umanità[8].

Sono luoghi reali che Tarkovskij, filtrandoli attraverso la propria sensibilità e il proprio universo emozionale, fa interagire con quelli dell'immaginazione, cangiandoli in paesaggi spirituali, caricandoli di valenze simboliche quale riflesso del proprio mondo interiore e della coscienza lacerata del suo personaggio, prospettandoli come "presenze" non soltanto meramente scenografiche, ma anche semioticamente pregnanti, spinte verso una zona metaforico-allegorica, profondamente interiorizzate e fatte oggetto di magiche risonanze.

Come la piscina termale di Bagno Vignoni, in cui, nella sequenza preconclusiva – una delle più belle pagine del cinema tarkovskiano, risolta essenzialmente in un unico piano sequenza della durata di circa nove minuti attraverso una serie di carrelli laterali alternati – trova tragico approdo l'itinerario intrapreso da Gorčakov. Ricordatosi della promessa fatta al supposto "pazzo" Doménico – il quale altro non è, per il protagonista, che il proprio "doppio", messaggero di una follia che forse è soltanto un'altra Verità – Andrej compie il tentativo di portare da una parte all'altra della piscina "di Santa Caterina", adesso svuotata, una candela accesa. Il piano sequenza si apre sul dettaglio delle mani di Andrej che accende la candela, si volta e si allontana, dando le spalle alla mdp. L'obiettivo lo segue con una breve panoramica verticale dal basso in alto, allargando contemporaneamente il quadro fino a mostrarlo in campo medio. L'uomo, inquadrato adesso in figura intera di profilo verso sinistra, tocca con la mano la sponda destra della piscina; quindi, accompagnato da un movimento di carrello laterale, inizia non senza qualche difficoltà il cammino per cercare di arrivare alla sponda opposta. Il vento, però, ben presto, spegne quella fiamma così incerta e fragile. Tra le volute dei vapori acquei, Andrej, seguito adesso da un carrello sinistra-destra, torna al punto di partenza. Riaccende la candela, tocca di nuovo la sponda e, con il passo incerto, riprende lentamente a camminare, cercando di proteggere la fiamma ora con la mano ora con un lembo del cappotto. Parte un nuovo carrello, in direzione contraria a quello precedente, a seguire il nuovo tentativo di Andrej, fino a quando la fiamma si spegne ancora. La mdp rimane per un breve istante a contemplare lo scacco di Andrej, per poi invertire di nuovo la direzione a seguire l'uomo. Andrej sente la necessità di adempiere al voto fatto: finché non riuscirà ad arrivare alla sponda sinistra con la candela accesa, rifarà il percorso rituale. Accende, tocca, riparte, con uno sforzo immane. Adesso l'obiettivo della mdp, che ha iniziato un nuovo movimento di carrello verso sinistra, si stringe su di lui fino ad inquadrarlo in mezza figura. L'uomo indugia, si ferma, riprende a camminare; i suoi movimenti si fanno sempre più incerti, e finalmente giunge all'altro lato della piscina. Con un movimento di zoom in avanti combinato con una panoramica da destra a sinistra, la mdp isola il dettaglio delle mani di Andrej che, con un gesto di estrema sofferenza, posa la candela accesa

La vasca di Bagno Vignoni in *Nostalghìa*

sulla sponda sinistra. L'obiettivo fissa quelle mani incerte e tremolanti, aperte a proteggere l'esile fiamma. Uno spasmo di dolore le fa scuotere repentinamente: le mani si ritraggono, scompaiono dall'inquadratura, nel momento stesso in cui Andrej crolla e muore. In un accentuato allentamento del ritmo espositivo, l'azione drammatica della sequenza appare dilatata in un tempo che fluisce angoscioso, in una dimensione quasi irreale, fino ad un suo irrazionale arresto (poiché «il momento della morte – ha scritto Tarkovskij – è anche la morte del tempo individuale»).

La grande vasca di Bagno Vignoni diviene così un simbolico elemento, materiale quanto spirituale, atto ad alimentare la speranza, il desiderio, l'utopia, la vita, ma anche, al tempo stesso, la morte e la distruzione. Segno di rinnovamento, di feracità materiale e spirituale (e perciò associata al ventre materno della *Madonna* pierfrancescana), ma anche espressione di eventi ferali, la piscina – in cui il supposto "sano" Andrej adempie il voto assolvendo all'impegno preso con il supposto "folle" Domenico – sintetizza questa opposizione binaria di energia vitale e carica distruttiva, di liberazione e annichilimento, riassumendo e inglobando inoltre quelle che possiamo definire le chiavi dei simbolismo tarkovskiano: l'acqua e il fuoco, motivi di origine psicoanalitica, archetipi dell'immaginario e dell'inconscio collettivo che ricorrono costantemente nel cinema dell'autore, presentandosi come veri e propri "luoghi narrativi" di

cui egli utilizza tutte le sfaccettature, le varianti, le combinazioni, in una programmata "ambiguità" che è il modo tarkovskiano di essere dialettico, e che rende *Nostalghìa* (e il complessivo cinema dell'autore) un'opera ricca di infinite sfaccettature, conferendo alle immagini, contemporaneamente, la massima fascinazione e il massimo potere d'urto.

Ed esplicitamente "ambigua" (o, meglio, polisemica) appare l'inquadratura finale del film, nella quale la fantasmaticità dello spazio si inscrive in una irreale, immaginaria, irrazionale dimensione temporale. Ritorna, in questo monocromatico piano conclusivo, il motivo del ricordo di Andrej della sua terra, con i suoi familiari e il suo cane. Al centro dell'inquadratura sta, finalmente pacato, Andrej, seduto su un piccolo spiazzo erboso in prossimità di una grande pozza d'acqua, accanto al cane. Alle sue spalle vediamo la sua dacia e uno scorcio di paesaggio russo. Ma, di quel paesaggio, un lento carrello indietro, allargando progressivamente il campo visivo, ci rivela la cornice: quella della sventrata abbazia di San Galgano (già apparsa precedentemente in una breve sequenza di spessore onirico, commento visivo alla preghiera di Eugenia perché Dio aiuti Andrej), mentre la neve fiocca sullo scenario. L'Italia e la Russia si fondono sincreticamente in un'immagine di grande poesia, in cui si ripropone una aggregazione di tempi e spazi diversi, una materialità dell'onirico (o del visionario, dove gli aspetti della quotidianità convivono con l'emergere dell'"inatteso") e una struggente fisicità di quel sentimento – la cui rappresentazione non può essere che un'elaborata tessitura di accensioni visive, liriche ed incandescenti al tempo stesso – che spegne ogni energia vitale e, stringendo come un nodo scorsoio, soffoca ogni altra pulsione: «Sono spaventato e smarrito», annotava il regista sul suo diario, all'inizio del suo "volontario esilio" italiano. «Non posso vivere in Russia ma non posso vivere neanche qui»[9].

La peregrinazione esistenziale di Gorčakov, e il suo conclusivo, ferale attraversamento della termale vasca, così simile alla stalkeriana Stanza dei Desideri, non possono che apparire specchio delle tensioni, delle riflessioni, delle suggestioni spiritualistiche, degli interrogativi filosofici ed etici dello stesso Tarkovskij. Speleologo dell'interiorità ed esploratore dei territori incerti dell'Io, egli compie una discesa nelle sue cavità più riposte, in un viaggio che è, come quello dei suoi personaggi, un interrogarsi continuo e arrovellato. Pur prendendo le mosse dalla propria esperienza diretta, dalla propria individualità e dalla propria identità di russo («Nostalgia della patria! – recitano i versi di una poesia di Marina Cvetaeva –. Da tempo/smascherata molestia!/Per me assolutamente fa lo stesso/*dove* – assolutamente sola trovarmi/...Ogni casa mi è straniera, ogni tempio vuoto,/e tutto fa lo stesso e tutto – è uguale»), Tarkovskij riesce tuttavia a esprimere un modo di porsi dinanzi al mondo e alla realtà in cui l'esperienza personale, anche quando sembra esibire contenuti "privati", si fonde sempre con la Storia, muovendosi in una dimensione spirituale essenzialmente di matrice russa

ma capace di ampliare le risonanze collettive in una sorta di superamento delle frontiere nazionali: «Bisogna distruggere le frontiere degli stati per una maggiore comprensione», ammonisce il protagonista di *Nostalghia.* Nella sua densità intellettuale, il suo cinema si configura così come il percorso – di cui l'esperienza italiana si pone come una tappa, se non la principale, tra le più emblematiche – di uno "stalker" che si insinua nelle pieghe rarefatte e inesplorate della propria psiche e nella "zona" occultata di una memoria che è individuale quanto collettiva, per una interpretazione della realtà, per una ricerca della (o delle) verità, per una messa in discussione delle certezze della nostra contraddittoria contemporaneità.

---

1. La traduzione è di Elena Angeloni.
2. Cfr. Andrej Tarkovskij, *Racconti cinematografici*, Garzanti, Milano, 1994, pp. 231-268.
3. Riferisce Tonino Guerra, "guida" del regista durante i sopralluoghi in Italia: «Io ho cercato di mostrare le cose che mi sembravano abbastanza magiche. Siamo andati nel Sud e siamo, alla fine, approdati in questo paese magico che è Bagno Vignoni. Credo che la scoperta di questa piscina dove si bagnava Caterina da Siena, lo abbia veramente deciso a inventare il film. All'inizio era proprio un viaggio, realizzato in film da Tarkovskij, con un operatore un tantino distratto. Da lì nacque l'idea di *Nostalghia*». Cfr. Paolo Zamperini (a cura di), *Il fuoco, l'acqua, l'ombra. Andrej Tarkovskij: il cinema tra poesia e profezia*, La casa Usher, Firenze, 1989, p. 63.
4. A. Tarkovskij, *Time Within Time. The Diaries 1970-1986*, Seagull Books, Calcutta, 1991, p. 196.
5. A. Tarkovskij, *Zapečatlennoe vremja*, Mosca, 1986; trad. it. *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano, 1988, pp. 179-180.
6. Mino Argentieri, «Rinascita», 28 luglio 1983.
7. *Tarkovskij racconta un viaggio nel pianeta della sua infanzia*, intervista con A. Tarkovskij, a cura di Carlo Benedetti, «l'Unità», 2 aprile 1974.
8. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 182.
9. A. Tarkovskij, *Time Within Time. The Diaries 1970-1986*, cit., p. 328.

Nostalghìa (1983)
Regia: Andrej Tarkovskij; *soggetto e sceneggiatura*: A. Tarkovskij, Tonino Guerra; *fotografia* (Technicolor): Giuseppe Lanci; *musica*: brani di Beethoven, Debussy, Verdi, Bach; *suono*: Remo Ugolinelli; *scenografia*: Andrea Crisanti; *costumi*: Lina Nerli Taviani; *trucco*: Giulio Mastrantonio; *montaggio*: Erminia Marani, Amedeo Salfa.
Interpreti: Oleg Jankovskij (*Andrej Gorčakov*), Erland Josephson (*Domenico*), Domiziana Giordano (*Eugenia*), Patrizia Terreno (*moglie di Gorčakov*), Milena Vukotic (*donna nella piscina di Bagno Vignoni*), Delia Boccardo (*moglie di Domenico*), Laura De Marchi, Raffaele Di Mario, Rater Furlan, Livio Galassi, Elena Magoi, Piero Vida.
Produzione: Rete 2 Tv RAI-Sovin Fil'm (Italia-URSS), realizzata da Renzo Rossellini e Manolo Bolognini per Opere Film Produzione; *durata*: 130'; *distribuzione italiana*: Gaumont.

Tempo di viaggio (1983)
Regia: Andrej Tarkovskij, Tonino Guerra; *sceneggiatura*: T. Guerra; *fotografia*: Luciano Tovoli; *suono*: Eugenio Rondani; *montaggio*: Franco Letti; *produzione*: RAI 2 (trasmesso da RAI 2 il 29 maggio 1983).

Il cinema come nostalgia
Tarkovskij visto da Marker

Ivelise Perniola

L'uomo parla all'uomo del sovraumano:
questo è il linguaggio dell'arte.
Vasilij Kandinskij

L'immagine enigmatica della necessità interiore

Vasilij Kandinskij, nel suo splendido saggio *Lo spirituale nell'arte*, sostiene che la necessità interiore, origine di ogni vera creazione artistica, nasce da tre esigenze: 1) ogni artista, in quanto creatore, deve esprimere se stesso (personalità); 2) ogni artista, in quanto figlio della propria epoca, deve esprimere la propria epoca (stile come valore interiore, composto dal linguaggio dell'epoca e, finché esisterà la nazione, dal linguaggio della nazione); 3) ogni artista, in quanto è al servizio dell'arte, deve esprimere l'arte (artisticità pura ed eterna che è insita in tutti gli uomini, in tutti i popoli, in tutti i tempi; che si osserva nell'opera di ogni artista, di ogni nazione, di ogni epoca e che, in quanto fattore fondamentale dell'arte, non conosce né spazio né tempo)[1]. Andrej Tarkovskji sembra tenere bene in mente questi suggerimenti; l'espressione di se stesso sarà la sua prima preoccupazione, al punto da essere spesso accusato di eccessivo autobiografismo; l'espressione del suo tempo (interiore ed esteriore) emergerà con prepotenza dalle sue opere e la nazione, la grande Russia, sarà presente in maniera struggente e ossessiva, fino alla morte; l'artisticità pura ed eterna rappresenterà, infine, la spinta verso la creazione e il motivo ultimo del pervicace rifiuto di ogni compromesso.

Per capire la matrice culturale dell'opera di Andrej Tarkovskji bisogna leggere il breve saggio di Kandinskij; attraverso di esso è inoltre possibile risalire ad alcuni degli elementi che hanno affascinato Chris Marker e che hanno portato Andrej Tarkovskji a far parte del ristretto Olimpo markeriano, accanto a Hitchcock, Kurosawa e Medvedkin. Tarkovskji si è sempre dichiarato profondamente russo: la tradizione spirituale ortodossa basata sul primato dell'esperienza piuttosto che su quello della ricerca intellettuale rappresenta la forza primaria della passionalità di Tarkovskji, del suo essere sempre dentro le cose con una tragicità che non lascia spazio alcuno a una consolatoria speranza e a un falso ottimismo. L'opera di Tarkovskij è racchiusa in due blocchi teorici: da un lato la tradizione russa e dall'altro la rielaborazione di essa attraverso la propria poetica, ovvero, il saggio *Scolpire il tempo*.

Dalla lettura incrociata di Kandinskij, di Tarkovskij e, in maniera più marginale, di Puškin emergono alcuni aspetti che ci permettono di delineare un dato di continuità tra i tre artisti russi. L'artista è un profeta; egli riesce a prevedere gli sviluppi della società e della cultura. Tuttavia la capacità profetica, oltre ad essere un dono è anche una croce e una condanna:

> In una sua poesia Puškin descrive le sofferenze che egli provava avvertendo in sé il dono della profezia e quanto sia gravoso il destino del poeta-profeta. Queste parole da lungo tempo dimenticate sono tornate alla mia mente acquistando il significato di una scoperta, di una rivelazione[2].

Tarkovskij sente su di sé una responsabilità nei confronti del prossimo, sente la necessità di indicare una strada. Tale esigenza si fa sempre più forte con il passare degli anni, fino ad arrivare alla grande parabola di *Offret* (*Sacrificio*, 1986), laddove il pessimismo di Tarkovskij porta il suo alter ego Alexander a compiere un sacrificio per coloro che non ama. L'artista-profeta vive in una situazione di perenne disagio in un mondo che non gli appartiene, perché sempre troppo indietro. L'artista-profeta è destinato alla solitudine, all'incomprensione, alla derisione: come Tarkovskij, come Kandinskij, come Marker. Tradire la missione morale dell'arte, venire meno alla voce della necessità interiore significa compromettersi definitivamente con le sfere basse di quel triangolo metaforico di cui parla Kandinskij, verso il cui apice deve tendere l'uomo:

> Una persona che sia venuta meno una sola volta – afferma Tarkovskij – ai propri principi non potrà mai più avere un atteggiamento onesto nei riguardi della vita[3].

I toni di Kandinskij non sono più concilianti:

> L'artista che usa la sua energia per soddisfare esigenze meno elevate, dà un contenuto impuro a una forma apparentemente artistica, mescola elementi deboli ad elementi negativi [...]. Opere come queste non favoriscono il movimento verso l'alto, ma lo frenano, soffocano il desiderio di migliorare e diffondono la peste[4].

L'opera d'arte non è fatta di solo spirito: accanto a un "che cosa" esprimere, vi è anche un "come" esprimerlo. La forma artistica, in Kandinskij, in Tarkovskij e in Marker, nasce come diretta espressione del contenuto interiore. Talvolta la forma scaturisce dallo stato d'animo dell'artista, dal sentimento dominante che lo pervade in un dato periodo. *Nostalghìa* (1983) ad esempio, è un film involontariamente straziante:

> Debbo dire che, quando vidi per la prima volta tutto il materiale che era stato girato per il film, rimasi colpito dall'impressione di cupa disperazione che da esso promanava[5].

L'eterogeneità dei materiali sui quali lavora Chris Marker nasce da una medesima spinta interiore: il contenuto modella la forma, la tras-forma, la

Une journée d'Andreï Arsenevitch
Tarkovskij, il figlio Andrej
e la moglie Larissa

trans-forma. Di conseguenza l'artista non è mai libero, perché costantemente costretto ad agire in un determinato modo che nasce dalla sua necessità interiore. L'artista compie una missione necessaria, ovvero tesa unicamente verso uno scopo di elevazione e di miglioramento spirituale del mondo circostante. L'opera d'arte che nasce su tali basi è un organismo autonomo, un soggetto indipendente con un proprio respiro spirituale e una propria vita concreta. L'artista ha generato un figlio che manda in giro per il mondo. Il quadro (il film) comincia la sua vita autonoma, indipendente dal suo creatore e sulla quale il creatore stesso non ha più la capacità di influire. Una forma che precede il contenuto, un "come fare" in cerca di un "cosa fare" non appartiene alla sfera dell'arte, ma a quella della moda. Il vero artista non deve farsi suggestionare dalla sperimentazione fine a se stessa delle avanguardie, ma deve ascoltare solo la voce della necessità interiore: attraverso di essa, scaturirà la forma originale e pura della vera opera d'arte. Ricercare significati simbolici in una creazione artistica significa voler attribuire per forza di cose un valore posticcio ad un qualcosa che nasce come espressione non mediata dello spirito. Tarkovskij si alterava ogni qualvolta gli veniva chiesto che significato avesse la pioggia sempre presente nei suoi film; egli negava ad essa un qualsiasi significato aggiunto: la pioggia nasceva come necessità interiore; citando Kandinskij:

> La nostra epoca, materialista nella vita e quindi nell'arte, ha prodotto uno spettatore (e specialmente un "amatore") che non sa porsi semplicemente di fronte a un quadro, e nel quadro cerca tutto il possibile [...], ma non cerca la vita interiore, non lascia che il quadro agisca su di lui[6].

Dal canto suo, Marker respinge qualsiasi simbolismo dichiarando sin dall'inizio la totale enigmaticità dell'immagine. L'immagine è misteriosa sia per il suo creatore che per il suo fruitore.

Un ultimo aspetto, che ci sembra interessante cogliere, è il duplice concetto di paura e prodigio collegato alla creazione artistica, rilevato sia da Tarkovskij che da Kandinskij. La paura è, per i due artisti russi, il sentimento dominante dell'uomo. Più si tende verso le alte sfere della piramide spirituale, più la paura svanisce e subentra la serenità, la pace interiore. Alexander, il protagonista di *Offret*, nel lento monologo che apre il film, sostiene: «La prima cosa che l'uomo ha provato nel primo momento in cui si è sentito uomo è stata la paura». Dio, per alleviare la paura dell'uomo, ha mandato sulla terra la possibilità del riscatto, il miracolo, il prodigio. La problematica del prodigio è strettamente collegata alla tradizione ortodossa. La credenza nel miracolo (una credenza comunque mediata da una razionalità fortemente intellettuale) diventa, in Kandinskij, Tarkovskij e anche in Marker, il segno più evidente di una pervicace volontà antimoderna. La scienza non è in grado di spiegare tutto; talvolta si verificano alcuni fatti che chiedono di essere accettati senza riserve (il cd-rom *Immemory*, 1997, di Chris Marker è pieno di fatti inspiegabili). Non importa se la fonte originaria del prodigio sia Dio, il Fato, il caso o una qualsiasi altra Entità superiore; ciò che conta è che il miracolo è comunque un messaggio cifrato inviato agli uomini per guidarli. Vedremo insieme come il prodigio giochi un ruolo fondamentale nella lettura markeriana degli ultimi mesi di vita di Andrej Tarkovskij.

È comunque evidente che, dal materialismo storico di Marker e dallo spiritualismo trascendente di Tarkovskij, al misticismo esoterico di Kandinskij, passano molte strade e percorsi differenti: se, da un lato, è affascinante ricercare le segrete assonanze di universi confinanti, dall'altro è necessario evitare forzature troppo smaccate e legami che scaturiscono più dalla fredda applicazione teorica che dallo studio effettivo della pratica artistica. È comunque innegabile che le differenze nascono in seno ad una medesima tradizione culturale (Kandinskij-Tarkovskij) o ad una stessa sensibilità artistico-esistenziale (Marker-Tarkovskij).

L'universo markeriano, lo abbiamo già sottolineato, è formato da poche amatissime icone: Alfred Hitchcock, Aleksandr Medvedkin, Akira Kurosawa e Andrej Tarkovskij. Perché Tarkovskij? Chris Marker non ha mai fatto mistero della profonda amicizia che lo legava al regista russo e tutta la sua opera è costellata da omaggi diretti e indiretti (basti pensare alla "Zona" di *Stalker*, 1979, citata in *Sans Soleil*, 1982, o alle "zone" nelle

quali è diviso il cd-rom *Immemory*) all'opera di Tarkovskij. Il primo punto di accordo è la passione per il Giappone (per quanto sia possibile riscontrare una sorta di linea teoretica filo-nipponica che lega Michaux-Barthes-Marker). Tarkovskij, «il più giapponese dei registi europei», così viene definito da Marker nel suo ultimo lavoro, ritrova nell'haiku giapponese la stessa essenzialità dell'immagine pregnante. La capacità di osservazione dei poeti giapponesi va oltre il naturalismo, per approdare alla costruzione significativa di un mondo filtrato da una soggettività. Il "punctum", di cui ci parla Roland Barthes, è proprio quel qualcosa che trasforma e differenzia l'immagine fotografica (o, aggiungiamo noi, cinematografica o letteraria) da altre mille immagini simili. Proseguendo nella continuità tra il pensiero di Barthes e quello di Tarkovskij:

> Ultima osservazione sul punctum: che esso sia o non sia delimitato, è un supplemento: è quello che io aggungo alla foto e che tuttavia è già nella foto[7].

Il "punctum" è nella foto, perché è prima di tutto nel fotografo; è l'immagine interiore enigmatica e necessaria. Marker ha capito sin dall'inizio che ogni fotogramma di Tarkovskij è un haiku, che scaturisce dall'occhio e dallo spirito, dalla libertà creativa e dalla necessità interiore. L'haiku giapponese, il "punctum" fotografico e l'immagine cinematografica sono tutte apparenti riproduzioni mimetiche del reale, che tuttavia, nascondono un qualcosa di più profondo:

> La registrazione naturalistica dei fatti è del tutto insufficente a creare un'immagine cinematografica. L'immagine nel cinema si fonda sulla capacità di far passare per osservazione la propria percezione dell'oggetto[8].

L'immagine cinematografica è anche la materializzazione più estrema e perfetta della nostalgia. Non poteva non rendersene conto un grande viaggiatore come Marker. Il significato etimologico della parola "nostalgia" è dolore del ritorno (nostos = ritorno + algia = dolore). Il ritorno nel luogo di appartenenza provoca nel viaggiatore un dolore profondo per tutto ciò che è stato abbandonato, lasciato alle spalle. La nostalgia è un sentimento straziante, dolce e amaro nello stesso tempo. La memoria del nostalgico ripercorre all'infinito, fino alla smaterializzazione del ricordo stesso, gli eventi e i luoghi del paese abbandonato, al punto da trasfigurarli sotto una luce mitico-religiosa. La nostalgia è un modo di vita, è un abbandono totale e remissivo al potere affabulatorio e mistificatorio del ricordo fine a se stesso. *Dimanche à Pékin* (1955) di Chris Marker inizia in questo modo:

> Niente è più bello di Parigi se non il ricordo di Parigi. Niente è più bello di Pechino se non il ricordo di Pechino. E io, a Parigi, mi ricordo di Pechino e conto i miei tesori[9].

I tesori di cui ci parla Marker sono le immagini cinematografiche raccolte durante il viaggio in Cina. Ancor più dell'immagine fotografica, l'immagine cinematografica è il simulacro della nostalgia: il cinema permette di rivivere all'infinito una medesima situazione. Il cinema ha dato corpo all'eterno ritorno:

> Il cinema vive per la propria capacità di resuscitare sullo schermo uno stesso avvenimento quante volte lo si desidera. Esso è, per così dire, nostalgico per sua propria natura[10].

Laddove la memoria risulta fallace e ingannevole (il passare del tempo fa sovente svanire i ricordi), il cinema restituisce il ricordo puro, senza alterazioni, nitido e sempre uguale a se stesso. Il cinema diventa, dunque, l'arte prediletta per coloro che vivono nell'ossessione di intrappolare il tempo, di scolpirlo: Chris Marker e Andrej Tarkovskij non potevano se non diventare grandi creatori di immagini. Il materiale dell'immagine cinematografica è, sia per Tarkovskij che per Marker, il tempo. Scolpire il tempo significa intervenire attivamente e creativamente sull'aspetto più ineluttabile e misterioso della vita umana. Il regista diventa un demiurgo, che con pochi metri di pellicola gestisce le sorti di un'umanità condannata all'eterno ripetersi di ogni singola azione. Ciascun fotogramma strappa alla morte, e soprattutto all'oblio, una porzione del mondo. Ogni film è una sfida nei confronti del nulla.

Il regista della memoria, Chris Marker, ha trovato nella Zona di *Stalker* una delle metafore ricorrenti del suo cinema. La memoria virtuale di *Immemory* è divisa in zone. La Zona di *Stalker* è, secondo l'idea originale di Tarkovskij, la rappresentazione della vita: non tutti riescono ad attraversarla indenni; alcuni si spezzano prima. Le numerose zone di *Immemory* sono le tante vite che il globe-trotter Marker ha attraversato nell'arco di una vita raddoppiata, o forse triplicata o quadruplicata, dall'immagine cinematografica. La Zona torna anche in *Sans Soleil*: «Hayao chiama il mondo della sua macchina "La Zona", in omaggio a Tarkovskij». In *Sans Soleil* la Zona rappresenta una vita virtuale parallela che scorre accanto a quella reale. La Zona di Yamaneko è un non-luogo privo delle dimensioni spazio-temporali e la cui penetrazione implica l'impossibilità del ritorno: le immagini risucchiate dalla Zona non potranno più tornare a essere immagini storicamente significanti. La Zona è la vita virtuale che affianca, senza possibilità di contatto, la vita reale. *Zapping Zone* è, infine, il titolo dell'installazione multimediale presentata da Marker al Centro Pompidou nel 1990. In quest'ultimo caso, la Zona è la vita dell'etere, la vita mistificatoria dell'immagine video e televisiva. La Zona "catodica" diventa un universo variegato attraverso il quale è possibile viaggiare a ritmi veloci, saltando da un punto all'altro del mondo reale e di quello immaginario (all'interno di *Zapping Zone* Marker ha presentato, come vedremo, anche il video di 26 minuti *Tarkovskij '86*).

Se consideriamo *Stalker* come un film sul tempo, ci risulterà facile capire la fascinazione markeriana per questo film:

> Per saggiare lo spessore del tempo tarkovskiano senza dubbio bisognerà sempre, fermandosi ad ogni piano, risalire le bobine del film piuttosto che seguirle. Al di là della pseudo science-fiction, *Stalker* è un film sul processo di risalita nel tempo[11].

Anche *La Jetée* (1962), dietro l'apparenza futuristica della fantascienza, nasconde una profonda meditazione sul tempo e sulla terribile frustrazione che lega l'uomo ad un presente invivibile e irriconoscibile, nel quale, parafrasando lo scrittore Mordecai Richler, il passato sembra un paese straniero del quale non si conosce la lingua. Il passato che ossessiona il protagonista de *La Jetée* è l'altra faccia della Stanza dei desideri di *Stalker*: un luogo reale, e per la cui realtà si sarebbe disposti a morire, e uno stato d'animo; un punto localizzabile e una chimera irraggiungibile. Il tempo soggettivo si costruisce sul ricordo. La nostra percezione del tempo si fonda solo sull'accumularsi dei ricordi; senza memoria non avremmo la consapevolezza di un passaggio e di un cambiamento da uno stato a un altro. L'arte offre la grande possibilità di creare sogni senza sognatori, ricordi senza soggetto: l'eroe è assente, ma la raffigurazione del suo ricordo ci dà di esso una rappresentazione vivida e veritiera. Il ricordo di *Nostalghia* lascia fuori campo lo scrittore Gorčakov, così come, fino alla fine, non sapremo che l'uomo ucciso sulla pista di lancio dell'aereoporto di Orly era proprio colui che era ossessionato da quel ricordo (*La Jetée*). Se l'essere umano vive di ricordi, e su questo Tarkovskij e Marker sono d'accordo, allora il cinema è il mezzo più grande per generare ricordi senza personaggio e sogni senza sognatore.

Il cinema di Tarkovskij è caratterizzato dalla fusione di grandi immagini e di grandi testi. Per Tarkovskij le parole sono importanti tanto quanto le immagini. Chris Marker, nato scrittore e poi autore di stupendi commenti cinematografici, non poteva non rimanere colpito dalle riflessioni filosofiche che permeano l'opera del regista russo. *Offret* è indubbiamente il film nel quale la metafora del linguaggio diventa più pregnante. Alexander parla a un bambino, Ometto, temporaneamente muto. L'afasia del bambino è l'opposto della logorrea del padre. Alla fine del film le parti si invertiranno: alla parola riacquistata di Ometto fa da opposto il voto di silenzio di Alexander. Citando da un recente saggio:

> In conclusione del film il silenzio del padre sembra avere restituito la parola al figlio (anche se Alexander, come il protagonista di *Zerkalo/Lo specchio* si è lamentato dell'inutilità delle parole, per Tarkovskij le parole rimangono fondamentali)[12].

Il sacrificio più vero si accompagna alla parola («in principio era il Verbo») e non all'incendio della casa. La richiesta che Alexander rivolge a Dio non scongiura la guerra atomica, ma restituisce la parola ad Ometto e

sarà Ometto a lanciare un grido di speranza per l'umanità. Il bambino rappresenta, dunque, la chiusura del cerchio: al silenzio iniziale, presagio di sventura, fa riscontro la parola finale. Il sacrificio è compiuto e al silenzio del Padre («Padre perché non mi rispondi?») fa eco il verbo del Figlio.

Sia Chris Marker che Andrej Tarkovskij hanno sempre rifiutato di svendere la loro arte nel superficiale e squallido mercato del cinema commerciale. Essi sono rimasti fedeli alla loro idea e coerenti nell'ostinato rifiuto di qualsiasi contaminazione. Lo stesso Tarkovskij ha fatto di tale inflessibilità la base per una poetica:

> L'artista non ha il diritto morale di abbassarsi a un certo livello medio, esistente in astratto, in nome di una malintesa maggiore accessibilità e comprensibilità[13].
>
> Quando un regista afferma che farà un film commerciale per raccogliere le forze e procurarsi i mezzi per il film dei suoi sogni, si tratta soltanto di un inganno o, ciò che è ancor peggio, di un autoinganno. Egli non girerà mai il suo film[14].

Marker condivide la stessa irriducibilità, al punto che oggi, a settanta anni inoltrati, egli continua a creare in assoluta solitudine e nella generale indifferenza mediatica; in tale atmosfera ha dato vita anche alla sua ultima splendida creatura, *Une journée d'Andreï Arsenevitch*, non a caso un omaggio ad Andrei Tarkovskij, amico, maestro, modello.

Ritratto dell'artista in esilio: *Une journée d'Andreï Arsenevitch*

Dopo l'esperienza digitale di *Immemory*, il cd-rom uscito tre anni fa, nessuno si sarebbe aspettato da Chris Marker un ritorno al video. Il video è stato il mezzo privilegiato del regista francese durante l'intero arco degli anni '80. Gli anni '90 lo hanno visto agire sul fronte della multimedialità e delle nuove tecnologie; molti critici hanno avuto la sensazione che l'approdo all'informatica fosse definitivo e irreversibile. Invece, a sorprendere, è arrivato un video di 55 minuti costruito con il rigore essenziale e con l'intelligenza tagliente che contraddistinguono ogni lavoro markeriano. *Une journée d'Andreï Arsenevitch* (1999-2000) è forse una parentesi, l'espressione urgente di rendere omaggio a un amico morto, nel momento in cui la distanza ha creato uno schermo sufficientemente spesso tra il pensiero e l'emozione, tra la cronaca e la storia. L'ultimo lavoro markeriano è totalmente composto da filmati di repertorio e da brani tratti dalle opere di Tarkovskij.

Nel 1986 Marker realizza un video di 26 minuti girato durante le riprese dell'ultimo film di Tarkovskij, *Offret*. Il video, presentato al Centro Pompidou all'interno dell'installazione multimediale *Zapping Zone*, si intitola *Tarkovskij '86*. Marker ci mostra Tarkovskij sul set del film; la morte del regista russo, avvenuta poco dopo la fine delle riprese, rende il documento markeriano ancora più prezioso e presago, nei lunghi primi piani e

nell'insistenza sul gesto, di una sofferenza interiore lacerante e disperata. *Tarkovskij '86* è un film dalla struttura molto semplice: lo sguardo di Marker che osserva lo sguardo di Tarkovskij. L'occhio del regista francese è interessato a cogliere le espressioni, le incertezze, le distrazioni, i sussulti del regista russo, piuttosto che ad analizzare freddamente una metodologia di lavoro. Il video è pressoché privo di commento: le immagini parlano da sole. Allo spettatore viene concesso il prezioso privilegio di assistere alle riprese dell'ultima straordinaria sequenza del film: l'incendio della casa. Le stesse immagini ci verranno nuovamente mostrate in *Une journée d'Andreï Arsenevitch*, ma mentre nel primo caso la mancanza di commento isola il personaggio-Tarkovskij dal contesto ambientale della scena, restituendoci solo l'uomo senza la storia che lo accompagna, nel secondo caso il commento ricontestualizza il regista russo e ci trasporta direttamente dentro i problemi nati con le riprese. Il commento ci svela ciò che sta dietro l'apparenza. È interessante portare avanti un confronto tra le due opere; al di là dell'omaggio a un amico scomparso, è possibile rintracciare anche un discorso sull'immagine. Il medesimo materiale assume un significato differente a seconda del commento, più o meno presente. Le immagini senza le parole parlano direttamente all'emotività dello spettatore, lasciandolo libero di provare una vasta gamma di emozioni; il commento invece induce a uno stato d'animo (curiosità, interesse, pietà, compassione) che il regista si premura di provocare o se non altro di favorire. Chris Marker è stato sempre affascinato dal potere mimetico dell'immagine: basti pensare all'esperimento di *Lettre de Sibérie*, dove a una medesima immagine venivano apposti tre commenti differenti che ne stravolgevano di volta in volta il senso generale. Marker ha girato *Tarkovskij '86* sull'onda dell'emozione per la malattia e l'ingiusto esilio dell'amico; nessun commento poteva compensare il senso di perdita imminente e la tristezza che emergono dal breve lavoro. Il tempo curerà le ferite e permetterà alla ragione di interiorizzare il dolore trasformandolo in poesia e di nuovo in parole.

Une journée d'Andreï Arsenevitch inizia come un diario privato, talmente privato che si ha come la sensazione di essere degli intrusi, si sviluppa come un "making of" sul set di *Offret* e termina come un film-saggio di natura metacinematografica. L'eterogenità delle tematiche e la complessità della costruzione rendono quest'opera un piccolo capolavoro di analisi teorica e psicologica. Se in *Tarkovskij '86* emergeva solo l'uomo, qui abbiamo di fronte l'uomo e la sua arte. Il titolo del film rimanda al romanzo sui gulag sovietici di Solženicyn, *Una giornata di Ivan Denisovič*. Il riferimento all'oppressione politica sofferta da Tarkovskij è diretto, e sufficiente da evitare al regista francese di tornare sull'argomento. Il titolo è già una forma di protesta che enuclea molteplici significati politico-sociali. In un freddo e piovoso 19 gennaio 1986 (ma nei film di Tarkovskij piove sempre anche nei momenti di gioia, ci ricorda la moglie del regista), Chris Marker filma

Une journée d'Andreï Arsenevitch
Tarkovskij sul set di *Sacrificio*

un grande evento: l'incontro tra Andrej Tarkovskij morente in una clinica parigina e suo figlio adolescente, dopo cinque anni di distacco. Il volto malato del regista russo si illumina di gioia di fronte alla vista del figlio tanto amato eppure costretto dall'ottusità del regime sovietico a una ingiusta e straziante separazione. La macchina da presa di Marker riprende tutto con fedeltà documentaria: le parole dei presenti, gli sguardi persi nel vuoto di Tarkovskij, la timidezza impacciata del figlio e la terribile atmosfera di precarietà che circonda tutti, uomini e cose. A distanza di quindici anni, Marker ha deciso di rendere pubbliche queste immagini di un diario privato. Il gesto, francamente, ci sorprende, conoscendo la ritrosia tipicamente markeriana di fronte a qualsiasi elemento che sveli la sfera privata di un uomo. Le sensazioni che si provano di fronte a queste immagini sono quelle che proveremmo di fronte ad uno scrigno che venisse improvvisamente aperto al nostro cospetto: stupore, gratitudine, commozione. Le immagini di quei giorni ritornano sistematicamente tre volte nell'arco del film: all'inizio, per mostrarci il ricongiungimento famigliare; al centro, per documentare la visione privata in ospedale di *Offret*; e alla fine, quando Andrej Tarkovskij non c'è più e rimangono il freddo, la pioggia, l'ingresso cupo di una clinica e le immagini sbiadite di un funerale. Chris Marker ha filmato il ricongiungimento famigliare con lo spirito di un diario filmato. L'amico Tarkovskij, talmente

Une journée d'Andreï Arsenevitch
Il funerale

debole da non riuscire a stare in piedi, affida il suo occhio d'autore ad un altro occhio, altrettanto abile da cogliere la realtà con qualcosa in più. Il regista russo non poteva rinunciare ad imprimere su pellicola un momento così importante della sua vita. Forse Marker ha deciso di rendere pubbliche queste immagini perché ha percepito che non erano realmente sue, che non si trattava della sua storia e del suo privato, ma che il naturale altruismo e la generosità di Tarkovskij avrebbero sicuramente manifestato la volontà di renderle patrimonio dell'umanità intera. In fondo si tratta della storia di un padre, di un figlio e di una separazione; è una delle tante storie possibili, che potrebbe essere uscita da un film di Andrej Tarkovskij.

Il diario privato è solo lo spunto iniziale di *Une journée d'Andreï Arsenevitch*. L'ultimo lavoro markeriano è un saggio di analisi cinematografica. Marker ripercorre la poetica dell'amico scomparso attraverso le più famose inquadrature dei suoi film, rintracciando le tematiche reiterate e i motivi ricorrenti. Gli elementi naturali meritano di essere considerati prima di tutto: i film di Tarkovskij sono dominati dall'acqua, dal fuoco, dall'aria (esemplare il volo di *Andrej Rublëv*, 1966) e dalla terra. A volte un elemento domina sugli altri, a volte trionfa la loro fusione (basti pensare all'unione di acqua, fuoco e terra nell'ultima sequenza di *Offret*). La materialità fisica dell'elemento naturale è tipica del cinema di Tarkovskij,

che vede sempre l'uomo inserito in un ambiente che ne modifica il comportamento e la psicologia. I personaggi tarkovskiani sono sempre bagnati, colpiti da raffiche di vento, immersi nel fango, librati nell'aria (quante levitazioni nel cinema di Tarkovkskij!), divorati dal fuoco (come poteva morire Domenico in *Nostalghìa* se non consumato dalle fiamme?).

Il rapporto ossessivo con la natura avvicina il cinema del regista russo a quello di un altro grande:

> Piove molto nei film di Tarkovskij, come in quelli di Kurosawa; un segno sicuramente di quella sensibilità giapponese a cui ci si riferisce spesso e, come presso i giapponesi, un rapporto simbiotico con la natura[15].

Tarkovskij viene definito da Marker come «il più giapponese dei registi europei». *Offret*, a nostro parere, è il più giapponese dei film di Tarkovskij: l'albero secco e morente che apre il film viene battezzato da Alexander «Ikebana»; il protagonista indossa un kimono recante a tergo i simboli taoisti dello ying e dello yang; la casa, quasi un personaggio autonomo del film, è arredata in stile giapponese; la musica che ascolta Alexander è di origine nipponica; e, infine, non è casuale che Alexander dica ad Ometto che loro due erano giapponesi in una vita precedente. Come sottolineano Masoni e Vecchi:

> Il suo portavoce [di Tarkovskij, *ndr*], Alexander, mentre si avvicina a una scelta che diverrà perentoria, guarda all'antica cultura giapponese come a un patrimonio integro e, forse per via della lontananza, affidabile[16].

Marker non manca di sottolineare tutti questi elementi, riuscendo indirettamente, attraverso il Giappone, a legare l'opera dell'amico alla propria. La geografia dei luoghi affettivi, la mappa del cuore markeriano attraversa il Giappone di Kurosawa e approda alla Russia di Tarkovskij, senza mai abbandonare nessuno dei suoi amori; Marker porta con sé le sue passioni e ritrova il Giappone in Russia e la Cina in Francia: il mondo, in fondo, è sempre tutto in un punto solo e in un unico cervello.

Natura e arte sono opposti e vicini: accanto al mondo primitivo degli elementi naturali vi è la creazione artistica, un altro dei temi ricorrenti nell'opera del regista russo. L'arte rinascimentale italiana e lo studio dell'icona sono gli estremi entro i quali si muove l'interesse estetico di Tarkovskij. L'arte ha sempre un valore spirituale, di rispecchiamento soggettivo dell'individuo in un doppio-analogo nel quale ritrovarsi, dopo essersi persi. L'inquietante tela di Leonardo, *L'adorazione dei magi*, che ricorre ossessivamente in *Offret*, getta una luce sinistra sull'apparente serenità dell'ambiente e riflette l'angoscia di Alexander. L'arte riflette come uno specchio e lo specchio stesso diventa, nel cinema di Tarkovskij, una metafora della pittura. Il quadro di Leonardo viene spesso ripreso attraverso un vetro, che ne deforma i contorni, le linee, e soprattutto ne modifica l'illuminazione. La lu-

ce che passa attraverso il vetro getta delle ombre e dei chiaroscuri sulla tela, trasformandola in una sorta di specchio presago della catastrofe imminente:

> Se per gli studiosi l'opera fiorentina del maestro rinascimentale è una sorta di esperimento compositivo, non portato a termine perché giunto a risultati suoi propri fuori dalle convenzioni del soggetto, per Tarkovskij quel «logorante processo di chiarimento interno» che stabilisce il non-finito come obiettivo [...], rappresenta un torbido annuncio[17].

La pittura italiana del Rinascimento torna anche in *Nostalghìa*, laddove la contemplazione della *Madonna del parto* di Piero Della Francesca, simbolo della fecondità della terra, rispecchia il desiderio di ritorno alle radici di Gorčakov. Diversa funzione assume nell'opera di Tarkovskij la tradizione iconica russa. Il punto di vista dell'icona influenza il punto di vista della macchina da presa del regista. Marker sottolinea come il cielo sia poco presente nell'opera del regista russo, per il semplice fatto che spesso la macchina da presa segue i suoi personaggi dall'alto, in *plongée,* e si pone quindi al posto del cielo, al posto di Dio. Citando Stéphane Bouquet:

> Loro, gli ortodossi, sono abituati alla figura di un Cristo pantocratico, dipinto sul soffitto delle basiliche. Il Cristo li guarda dall'alto, in *contre-plongée* totale, e questo movimento, Marker lo rintraccia molte volte nei film di Tarkovskij, spesso nel momento di turbamento massimo[18].

Il cinema, come veicolo per raggiungere una spiritualità superiore, come mezzo per ascendere al vertice della piramide di cui ci parla Kandinskij, non poteva se non scegliere un punto di vista privilegiato, sempre un poco al di sopra dei comuni mortali. Dall'icona (molto presente anche come diretta citazione) Tarkovskij mutua lo sguardo iconico.

In *Une journée d'Andreï Arsenevitch* Marker non ha dimenticato di enfatizzare il fascino che Tarkovskij ha sempre provato nei confronti dell'occulto. Il regista russo amava spesso raccontare l'esperienza di una seduta spiritica durante la quale gli era apparso Boris Pasternak. Lo spettro di Pasternak gli aveva profetizzato la realizzazione di sette film. Escludendo il saggio di uscita dalla scuola di cinema, Tarkovskij realizzerà proprio sette film: *Ivanovo detstvo* (1962), *Andrej Rublëv* (1966), *Solaris* (1972), *Zerkalo* (1974), *Stalker* (1979), *Nostalghìa* (1983) e *Offret* (1986). Forse, si domanda Marker, Tarkovskij pensava proprio alla profezia di Pasternak quando, alla proiezione privata in clinica di *Offret*, lasciò seguire un lungo silenzio e uno sguardo pensieroso perso nel vuoto. L'intera opera di Tarkovskij è racchiusa tra due bambini e due alberi: la prima inquadratura di *Ivanovo detstvo* vede Ivan nascosto dietro un albero; l'ultima inquadratura di *Offret* vede Ometto ai piedi dell'albero secco di cui si attende la rinascita. Il cerchio si chiude e l'opera di Tarkovskij, così compiuta da aprirsi e chiudersi con due inquadrature

simili (caso unico nella storia del cinema), sembra assumere a posteriori il valore di un messaggio escatologico.

Il titolo dell'ultimo film di Tarkovskij ha un valore emblematico. Il sacrificio (dal latino: *sacrum+facere*) è tradizionalmente l'offerta di un oggetto sacro che adempie la funzione di intermediario tra l'uomo e la divinità e viene prima posto in mezzo tra i due e quindi tolto di mezzo, sacrificato. Nel film, l'oggetto sacro è la casa; non una casa qualsiasi, ma la dimora da sempre desiderata, catalizzatrice di tutte le tensioni del film. Per scongiurare la catastrofe nucleare, Alexander mette in atto, demiurgicamente, la propria piccola apocalisse. Il fuoco nuovamente, come in *Nostalghìa*, diventa il mezzo privilegiato di purificazione e di annientamento. L'ultima opera di Tarkovskij lancia un messaggio ben preciso: la catastrofe soggettiva è indispensabile per il rinnovamento dell'umanità. La ricostruzione passa attraverso l'autodistruzione. Di nuovo ritorna Kandinskij:

> Ogni opera d'arte nasce come il cosmo: attraverso catastrofi che dal fragore caotico degli strumenti formano una sinfonia, che chiamiamo armonia delle sfere. La creazione di un'opera d'arte è la creazione di un mondo[19].

La struggente testimonianza di *Une journée d'Andreï Arsenevitch* ci rivela che, questa volta, Andrej Tarkovskij ha sacrificato se stesso per redimerci con la straordinarietà di un'opera che, simbolicamente, è racchiusa tra due bambini e due alberi.

---

1. Vasilij Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malereì*, a cura di Max Bill, Benteli, Berna, 1965, II ed. (I ed. 1952); trad. it. *Lo spirituale nell'arte*, a cura di Elena Pontiggia, Bompiani, Milano, 1998, p. 55.
2. Andrej Tarkovskij, *Zapečatlennoe vremja*, Mosca, 1986; trad. it. *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano, 1988, p. 204.
3. *Id.*, p.116
4. V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 24.
5. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 180.
6. V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, cit., p. 81.
7. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions du Seuil, Paris, 1980; trad. it. *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 1980, p. 56.
8. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 99.
9. Chris Marker, *Commentaires*, Éditions du Seuil, Paris, 1961, p. 31.
10. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 131.
11. Antoine De Baecque, *La topografia di Dio*, in Claudio Siniscalchi (a cura di), *Sul cinema di Andrej Tarkovskij*, Ente dello Spettacolo Editore, Roma, 1996.
12. Vida T. Johnson e Graham Petrie, *The Films of Andrej Tarkovskij. A Visual Fugue*, Indiana University Press, 1994, p. 174.
13. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, cit., p. 151.
14. *Id.*, p. 116.
15. Dal commento del film *Une journée d'Andreï Arsenevitch*, pubblicato in «Positif», 481, marzo 2001.
16. Tullio Masoni e Paolo Vecchi, *Andrej Tarkovskij*, Il Castoro, Milano, 1997, p. 109.
17. *Id.*, p. 111.
18. Stéphane Bouquet, *Marker-Tarkovskij, de proche à proche*, «Cahiers du Cinéma», 546, maggio 2000, p. 17.
19. V. Kandinskij, *Rückblick*, Der Sturm, Berlin, 1913, p. 27, ripubblicato in di Hans Konrad Röthel e J. Hahlkock (a cura di), *Kandinskj, die Gesammelten Schriften*, Benteli, Berna, 1980. Trad. it. *Sguardo al passato* in V. Kandinskij, *Tutti gli scritti*, a cura di Philippe Sers, Feltrinelli, Milano, 1973-74, vol. II, pp. 153-182.

Note per l'adattamento de *L'idiota*

Andrej Tarkovskij

Desideriamo aggiungere queste pagine al progetto già consegnato[1] per la realizzazione di due film dal romanzo *L'idiota*.

Innanzitutto è necessario spiegare perché il nostro progetto prevede la realizzazione di due film. Non si tratta di un film in due, tre o più episodi, ma appunto di due film.

La ragione fondamentale di questa scelta dipende dalla struttura stessa del romanzo. È interessante notare come molte riduzioni cinematografiche de *L'idiota* si basino su una delle due principali linee narrative del romanzo. La linea, ad esempio di Nastas'ja Filippovna che lascia Tockij, l'onomastico, l'incontro con Myškin. Per Pir'ev[2], che ha realizzato il proprio film più di vent'anni fa, la prima delle quattro parti del romanzo è stata, ad esempio, più che sufficiente: la sua riduzione costituisce un'opera cinematografica autonoma e magistralmente compiuta. Probabilmente in virtù di questa scelta, il regista non ha sentito come artisticamente necessario prolungare il lavoro sul film.

In altri adattamenti per lo schermo è il tema di Rogožin a emergere in primo piano, con la geniale scena finale dell'omicidio di Nastas'ja Filippovna e il gioco a carte presso il corpo della donna morta nella casa altrettanto morta, come ammutolita per sempre, del vecchio Rogožin.

Tra i due geniali epicentri del romanzo ci sono cinquecento pagine di testo narrativo: due enormi parti, la seconda e la terza, che sembrano condurre alle estreme conseguenze la prima deflagrazione, nella scena dell'onomastico di Nastas'ja Filippovna, e che introducono la nuova esposizione, la quale sfocerà nell'uccisione da parte di Rogožin della propria amata.

Evidentemente tale struttura narrativa è determinata dal fatto che il romanzo non è stato scritto in una sola volta, ma per una pubblicazione a puntate. La prima parte, ad esempio, fu edita due anni prima della conclusione definitiva del lavoro sul romanzo. Se poi prendiamo in considerazione anche il fatto che, prima della pubblicazione autonoma e complessiva del romanzo, nel 1874, il lavoro di aggiunta e ritocco non venne mai interrotto, ci apparirà chiaro come l'opera si sia sviluppata e definita "strada facendo".

«La prima parte è essenzialmente soltanto un'introduzione. Una sola cosa è importante, che sia in grado di suscitare almeno un po' di curiosità

per come andranno le cose [...]. Nella seconda parte tutto deve trovare la propria definitiva sistemazione [...]. La seconda parte è quella decisiva, la più difficile».

«Compito primario: il carattere dell'idiota. Svilupparlo. È lui che riabilita N.F. (Nastas'ja Filippovna), agisce su Rogožin influenzandolo, e conduce Aglaja all'umana comprensione».

In queste ed altre dichiarazioni dello scrittore avvertiamo continuamente l'esigenza di "uno sviluppo" del protagonista e del romanzo (la cui stesura si protrasse con grandi intervalli per più di cinque anni), che condusse Dostoevskij a una particolare struttura a due piani dell'opera. Due romanzi costruiti l'uno sull'altro.

A lungo, nel corso della seconda parte del romanzo, si avvertono gli echi della sua prima concezione, che chiameremo convenzionalmente "Nastas'ja Filippovna". In questa struttura, caratterizzata dal triangolo principe Myškin-Nastas'ja Filippovna-Rogožin, c'è una introduzione, un culmine e un finale: l'arrivo del principe Myškin, la scena dell'onomastico e il tentativo di Rogožin di uccidere il principe nell'albergo "La Bilancia".

Uno dei due romanzi è così completamente finito, il triangolo viene sciolto, anche se in modo abbastanza singolare, e cioè con un'estrema repulsione e con un allontanamento di tutti i maggiori protagonisti. Tale struttura è legittima, ricorre più d'una volta nella storia del romanzo ed è pienamente compiuta.

Il desiderio di Dostoevskij di "sviluppare", di "allargare" in una prospettiva senza confini il romanzo, ricorda l'ennesimo tentativo di un atleta di battere il "record del mondo", ed è in genere una caratteristica permanente di tutta l'opera di Dostoevskij e, a maggior ragione, de *L'idiota*, che molti uomini illustri della Russia (Lev Tolstoj, Michail Saltykov-Ščedrin) ritenevano il miglior romanzo dello scrittore.

È opportuno anche prendere in considerazione due condizioni particolari, due compiti che hanno definito l'atteggiamento estremamente esigente dell'autore verso quest'opera. «Descrivere un uomo totalmente bello» fu uno dei compiti più importanti per Dostoevskij.

«La perfetta bellezza è un ideale, ma l'ideale in quanto tale non ci appartiene, né esso è stato neanche lontanamente sviluppato dalla civiltà europea». Ecco cosa spera di raggiungere Dostoevskij, ecco da dove deriva l'insoddisfazione dello scrittore per il suo primo "tentativo", per la prima parte del romanzo.

In secondo luogo, poi, la Russia in via di riforma vista dal principe Myškin è in sintesi quella vista dell'autore stesso. Dostoevskij non era scrittore da sconvolgere lo scorrere della vita d'ogni giorno, attraverso le sofferenze inflitte ai propri personaggi, senza dare a questo sconvolgimento, per contrappeso, una giustificazione ideale altrettanto importante. Senza dar conto della burrascosa realtà sociale, del ribollire delle discus-

sioni ideologiche, delle nuove manifestazioni sociali, che brevemente si potrebbero definire come un reciproco rincorrersi e respingersi di *proprietà terriera* in disfacimento, di *nascente borghesia* e di *intelligencija seminarista* democratico-rivoluzionaria.

Ma presto ritorneremo ad occuparci di tutto questo. Per ora cerchiamo di definire l'autonoma configurazione del secondo romanzo, che potremmo altrettanto convenzionalmente chiamare "Rogožin". Convenzionalmente perché, diciamolo pure, questo personaggio non occupa lo spazio principale della seconda metà del romanzo e, tuttavia, è su di lui che convergono e si intrecciano tutte le linee narrative di questa parte: a lui appartiene il momento più alto (l'uccisione di Nastas'ja Filippovna); è lui, e lui solo, che prosegue sul cammino della vita, senza spezzarsi, spiritualmente sopravvissuto; è lui, per geniale, sicura intuizione dell'autore, il rappresentante della tipologia socio-culturale più persistente della Russia.

Nastas'ja Filippovna viene uccisa, il principe Myškin sprofonda irreversibilmente nella demenza, Aglaja si dà al cattolicesimo europeo-occidentale voltando le spalle alla Russia: soltanto Rogožin sopravviverà. Non importa se ai lavori forzati, non importa se in "melanconica introspezione", egli avrà il destino che ha già accettato, severo e silenzioso.

Nella figura di Rogožin si intravedono altre presenze: Dmitrij Karamazov ed alcuni personaggi di Leskov, di Gorkij, e, per quanto sia sorprendente, addirittura di Čecov e di Bunin, che si direbbe non amassero Dostoevskij e che, tuttavia, non seppero liberarsi completamente dalla sua influenza. Come del resto tutti i successivi scrittori russi.

La seconda parte del romanzo, il secondo romanzo *L'idiota*, è costruito seguendo una struttura architettonica già più complessa. Ed è con molta approssimazione che la si può definire un quadrangolo: principe Myškin-Nastas'ja Filippovna-Aglaja-Rogožin.

L'azione è ormai circoscritta e si sviluppa fondamentalmente in due ambienti, Pavlovsk e Pietroburgo. Nel primo si avvia un nuovo preludio, si presentano le nuove condizioni dei protagonisti. Qui lo scrittore ha bisogno di aria, di una stazione, di dacie, di passeggiate, delle panchine di un giardino pubblico, di alberi. Ha bisogno della natura. Come ne aveva avuto bisogno in Svizzera per riportare in salute il principe Myškin, per offrirgli la possibilità di far ritorno in Russia, di tornare cioè a vivere, amare e "provare compassione".

Il tribunale a cui i protagonisti si affidano, perché decida delle loro e delle altrui vite, si trasferisce nuovamente a Pietroburgo, nella città con la quale lo scrittore e i suoi personaggi hanno dei conti in sospeso. All'angolo tra la Gorochovaja e la Sadovaja, c'è la casa morta di Rogožin, con sua madre, folle e felice, e la curiosa Pafnut'evna: il luogo delegato alla soluzione definitiva e apocalittica dei conflitti.

Di nuovo l'arrivo del principe Myškin, ma a Pavlovsk questa volta, di nuovo il ribollire delle passioni, con una costruzione, tuttavia, più complessa dei rapporti (Nastas'ja Filippovna-Aglaja-Rogožin-principe Myškin).

C'è una pressione incalzante, addirittura fisica, verso l'acme del racconto: lo slancio impetuoso dei personaggi, compreso il colpo di scudiscio di Nastas'ja Filippovna all'ufficiale, il finto suicidio di Ippolit, la spiegazione di Aglaja con Myškin e il sedicente figlio di Pavliščev, la scena con la principessa Belokonskaja, la spiegazione di Aglaja con Nastas'ja Filippovna e molte altre scene, fino al punto conclusivo, l'uccisione di Nastas'ja Filippovna da parte di Rogožin.

La seconda parte del romanzo, il secondo film, deve prendere un'ampia rincorsa, aprirsi a un più largo respiro. Soltanto così il pubblico potrà accogliere con la dovuta comprensione e convinzione tutta la carnalità artistico-filosofica del romanzo, e vedere i personaggi secondo la logica della messinscena finale, nella sua ineluttabilità e nella sua artistica determinazione.

Una delle impressioni più sgradevoli che si riportano dopo aver assistito ad una riduzione teatrale o per lo schermo di questo o quel romanzo di Dostoevskij è quella dovuta all'eterna presentazione "infernale" e "sopra le righe" dei suoi personaggi. E qui siamo ad un passo persino dalla negazione del realismo di Dostoevskij, dal desiderio di credere che a muovere lo scrittore fosse solo la disperazione, la frattura con il mondo, la sostituzione delle leggi naturali e sociali con il miracolo soprannaturale.

Ad abbracciare tale interpretazione di Dostoevskij sono gli esistenzialisti, che alle irrefutabili leggi della natura e della storia contrappongono l'"assurdo", e cioè il convincimento che il potere della fede sia di gran lunga superiore a quello di qualsiasi legge con la quale l'uomo possa avere a che fare in questo mondo.

Ed è proprio a questo punto che dobbiamo difendere in modo chiaro e determinato le nostre posizioni. Posizioni con le quali si schiera come primo e supremo nostro alleato lo scrittore stesso.

Seguendo il suo spirito, il suo intendimento e la sua grande energia spirituale, non ci potremmo permettere di svellere dal contesto, come spesso si fa, le parti più vantaggiose del romanzo e assemblarle una sull'altra, saltando di palo in frasca, fino al sanguinoso epilogo, sottraendoci poi alle critiche col dire: «È tutta colpa di Dostoevskij».

Il grande scrittore trova nelle illuminazioni dei propri personaggi delle geniali "casualità", ma egli stesso non si permette mai delle casualità nella costruzione e nelle motivazioni del romanzo.

Egli è geniale già soltanto perché la casualità per lui è sempre impeccabilmente preparata. Appunto per questo, capire quale forma dovesse assumere la nostra futura opera ispirata a *L'idiota* ha richiesto da parte nostra tante energie e tanto tempo.

Un trattamento graduale, cioè a puntate, del romanzo andrebbe contro lo spirito stesso dell'opera che non prevede gradualità, ma si sviluppa in una serie di esplosioni. Una dopo l'altra. Dove ogni esplosione è più che meticolosamente motivata e insieme puntualmente determinata dalla concezione generale dell'opera.

Il problema artistico centrale di un adattamento de *L'idiota* è per noi il problema del realismo dello stesso Dostoevskij, di un suo analogo cinematografico. Non possiamo immaginare il percorso del Dostoevskij maturo prescindendo dalla sua negazione della Scuola Naturale. Tuttavia, forse, il suo rifiuto categorico era dovuto al fatto che il naturalismo era parte integrante del suo mondo e bizzarramente conviveva, saldamente ancorato in lui, con la propria negazione. Da esso egli prese le mosse e della sua presenza sono affollati i suoi grandi romanzi.

A Dostoevskij dispiaceva, in particolare, la concezione dell'uomo come "corrotto dall'ambiente", che avevano gli scrittori della Scuola Naturale. Ma, pur essendone decisamente insoddisfatto, egli stesso non poté liberarsi da quella concezione. Il suo itinerario ci indica le peculiarità del nostro futuro film. La contrapposizione con gli altri scrittori sta nell'inclinazione di Dostoevskij a inasprire la realtà. Il potere dell'ambiente sull'uomo è per lui molto più terribile che per i suoi colleghi della Scuola Naturale. Ma qualsiasi fosse l'inferno che Dostoevskij immaginava nell'animo dell'uomo, egli ardeva del desiderio di liberarlo da questo inferno.

Per lui: l'intelletto è la condizione per lo sviluppo dell'uomo, il cuore è il fondamento della sua perseveranza.

E, se noi pretendiamo un ampio spazio cinematografico per l'adattamento del romanzo (è possibile che ognuno dei due film sia diviso in due episodi), questa pretesa è dettata dal desiderio serio e responsabile, ovvero quasi dal timore, di non lasciarci sfuggire il cuore stesso delle contraddizioni artistiche e delle ricerche che, secondo le parole di Blok, «la filistea civiltà borghese finora non è riuscita e non riuscirà a conciliare perché la loro conciliazione coincide con la sua morte».

Senza questo non esisterebbe Dostoevskij, non esisterebbe un grande artista russo, e noi tutti saremmo più piccoli e più poveri di intelletto e di cuore. Perché Dostoevskij, probabilmente come nessun'altro, ha aspettato per tutta la vita "un futuro più felice al quale è destinata l'umanità, nel raggiungimento degli ideali in cui egli per tutta la vita vigorosamente e generosamente credette, anche proprio perché, nell'animo suo, era capace di farsi portatore di quegli ideali. La salvaguardia di questa fede, fino in fondo, è patrimonio di solito di tutte le grandi anime, di tutti i veri amanti dell'uomo». Queste sue convinzioni si rispecchiarono in modo particolarmente completo proprio nel romanzo *L'idiota*.

Immaginiamo, dunque, una riduzione in due film de *L'idiota*. Il materiale del primo film inizia con l'arrivo del principe Myškin a Pietroburgo. Il suo ingresso in casa degli Epančin, il destino di Nastas'ja Filippovna, la scena del suo onomastico dove si intrecciano le linee conduttrici Myškin-Nastas'ja Filippovna-Rogožin. E poi ancora Mosca, la loro turbinosa reciproca repulsione e infine – quando Nastas'ja Filippovna lascia l'uno e l'altro – il maturare della decisione di Rogožin di uccidere Myškin, decisione che tenta di portare a compimento nell'albergo "La Bilancia".

Il materiale per il secondo film (e qui non ci riferiamo ora né a come sarà concepito né a come sarà risolto, ma appunto al materiale dello stesso romanzo che dovrà essere via via organizzato nella struttura del film) vede a questo punto i nostri eroi a Pavlovsk.

Ancora una volta si sono separati, ritornando alle posizioni di partenza. Lontani gli uni dagli altri, anche per il loro domicilio. Sono quasi ritornati degli estranei. Il principe Myškin è nella casa di Lebediev, Aglaja nella dacia paterna degli Epančin, Nastas'ja Filippovna presso Darja Alekseevna e Rogožin, infine, va e viene ogni giorno da Pietroburgo, con i suoi occhi allucinati, dai quali gli altri protagonisti si sentono perseguitati. Ma forse non è solo una loro impressione.

Ancora una volta il tentativo di realizzare la felicità al suo più alto livello spirituale e di quotidianità. I nostri eroi, ancora una volta, quasi in un duello, si incontrano fra il ciarpame dei passeggi di Pavlovsk, di meschini conflitti passionali, di cupidigia e destini infranti.

Essi sono i protagonisti del romanzo innanzitutto perché lo stato spirituale di felicità da loro raggiunto finché sono ancora in vita, finché sono ancora in vita appunto, è più alto e incontaminato di quello delle persone che li circondano. Ed ecco che, ancora una volta, come per una beffa, lo scrittore fa approdare l'intreccio alle nozze del principe e di Nastas'ja Filippovna. E, ancora una volta, lei fugge all'ultimo momento dall'altare.

È come se lo scrittore conducesse delle prove intorno allo stesso identico brano di vita. Poi, avendo definitivamente constatato di non essersi sbagliato fin dalla prima volta, guida senza fretta la propria opera al suo tragico epilogo. Ci pare naturale e indispensabile, data la struttura univoca e contemporaneamente echeggiante di richiami reciproci dei due film, la traslazione di alcuni momenti del romanzo dalla prima alla seconda parte e anche viceversa. Può anche rendersi necessario, per precisare l'opinione dello scrittore, introdurre nella sceneggiatura del materiale tratto dagli altri suoi romanzi. Ben sappiamo infatti come Dostoevskij rimettesse mano più volte agli stessi temi. E così ci par cosa indispensabile e artisticamente convincente.

Ma questi sono problemi che riguardano direttamente il lavoro sulle future sceneggiature, mentre oggi noi chiediamo che ci venga finalmente fornita la possibilità, ben due anni dopo la consegna della nostra proposta scritta, di cominciare il lavoro di sceneggiatura dei due film tratti dal romanzo di Dostoevskij *L'idiota*.

Traduzione dal russo di Norman Mozzato

1. Negli anni 1973-74 Tarkovskij inviò al Goskino (Comitato di stato per la cinematografia), per tre volte, la proposta di un adattamento de *L'idiota* di Dostoevskij, al fine di ottenere l'autorizzazione e i finanziamenti necessari a scrivere la sceneggiatura. Il testo che qui pubblichiamo è la terza e ultima presentazione del progetto. (*ndr*)
2. Tarkovskij si riferisce a *Idiot* («*Nastas'ja Filippovna*») di Ivan Pyr'ev, uscito nel 1958. (*ndr*)

Pablo Picasso

Picasso e il film sull'arte

Paola Scremin

Nel lungo cammino di pittore e scultore, sempre alla ricerca di nuove forme espressive, Picasso è stato attratto dal dispositivo tecnico del cinema. Il suo mecenate e mercante Henri Kahnweiler racconta che, nel 1912, l'artista provò ad animare le proprie tele cubiste sul supporto della pellicola ma la nuova tecnica, già messa a punto da Léopold Survage, non ebbe seguito e l'esperimento rimase una delle tante *prove d'artista* attorno al concetto di sintesi[1].

Picasso non era un cinefilo come i suoi coetanei Hans Richter e Marcel Duchamp, fautori del *cinema astratto*, egli amava la sola realtà del pennello; la sua predilezione per Buñuel, nonché per i film comici e d'avventura del primo '900, rappresenta solo un diversivo. Il suo rapporto con il cinema è un tema che la critica specializzata ha trattato spesso in maniera superficiale. Ma, nel 1992, in occasione della pubblicazione del catalogo illustrato *Picasso à l'écran*, si è potuto finalmente constatare che il cinema ha costituito una vivace e importante esperienza nel lungo cammino creativo del grande artista[2]. Dal dopoguerra alla morte, avvenuta nel '73, la sua immagine compare in oltre centoventi opere cinematografiche fra documentari, film di finzione, film amatoriali e interviste. Picasso uomo e artista entra così nell'immaginario di una cultura di massa che si sviluppa non solo attraverso il *film sull'arte*, anche grazie ai primi rotocalchi che propongono le foto dell'artista a fianco di Brigitte Bardot. L'immagine tradizionale del pittore intellettuale ripreso da solo nel suo studio, tipica dei *film sull'arte* del dopoguerra, con Picasso viene rovesciata e, grazie al cinema, la sua bravura è messa in scena in modo spettacolare.

Picasso ha usato il cinema coscientemente per diffondere e divulgare la propria immagine, per giocare a guardarsi nelle vesti d'istrione e, infine, per superare le tradizionali tecniche espressive uscendo dai limiti della cornice del quadro.

Dalla tela allo schermo

Le opere di Picasso attraversano i primi cinquant'anni del '900. Nel 1907 egli promuove la nascita del cubismo, con *Les Demoiselles d'Avignon*, dipin-

to in seguito alla scoperta della scultura negra. Successivamente dialoga con stili e forme diversi, senza rinunciare alla vena ironica del dadaismo.

Con la seconda guerra mondiale, per molti artisti dell'avanguardia europea si aprono le frontiere dell'Ovest; il centro dell'arte si sposta da Parigi a New York. In questi anni Picasso si esibisce come *performer* e attore in diversi film: intellettuali, musicisti, letterati, storici dell'arte, e soprattutto registi, dimostrano uno spiccato interesse per il suo lavoro. Il mondo della cultura più ricercata e cosmopolita degli anni '50 scopre con il *film sull'arte* una nuova realtà creativa: Picasso è il soggetto preferito. Presso il grande pubblico che riempie le platee del dopoguerra, l'artista, finora poco compreso, diventa il genio della creazione, colui che sa raffigurare, in pochi schizzi, figure e simboli del moderno, non forme prive di significati, ma metafore della lotta contro la barbarie. È anche grazie ad alcuni documentari del dopoguerra, che egli acquista internazionalmente tutto il fascino dell'uomo moderno, impegnato contro la tirannia che soffoca la Spagna, suo paese natale. Non a caso, alla fine degli anni '40, fra i molti film dedicati al suo periodo cubista, almeno tre trattano della sua opera più nota, *Guernica*[3].

L'ultimo documentario su Picasso

La recente biografia televisiva, *Treize jours dans la vie de Picasso* (2000)[4], ripropone il rapporto fra l'artista e la settima arte, ma l'inizio del dialogo con la nuova forma espressiva, in questo caso, viene ulteriormente retrodatato e ambientato nella Parigi degli anni '10. I due autori del documentario, lo studioso Pierre Daix e il regista Pierre Philippe[5], hanno evidenziato in maniera efficace le similitudini formali e tematiche fra il *periodo blu* di Picasso e l'immaginario cinematografico dell'epoca. Nella veloce evoluzione del giovane artista, la scelta del *blu*, già intrisa di simbolismo, assume un nuovo significato e diventa la chiave per riportare la pittura al *grado zero*. La rivisitazione dei concetti di colore e forma lo condurrà conseguentemente al cubismo, ossia alla scoperta delle categorie di spazio e di tempo.

In *Treize jours dans la vie de Picasso*, il fascino della settima arte subito dall'artista è un nodo cruciale dell'epoca del monocromo. L'affermazione dei due autori, molto forte e suggestiva, funziona come colpo di scena iniziale del documentario: sullo sfondo della Parigi della *belle époque*, Picasso è attratto dal cinema, dal movimento che esso imprime alla fotografia e dal bianco e nero. La vita di bohème, incerta tra Barcellona e Parigi, lo porta a contatto con la povera gente: eleganti composizioni *blu* di famiglie, mendicanti e prostitute sono trasfigurate in atmosfere monocrome simili a quelle rappresentate dal moderno dispositivo del cinematografo.

Fra le molte biografie documentarie realizzate negli ultimi quarant'anni su Picasso[6], quest'ultima si presenta come un lavoro raffinato di ricognizione del preziosissimo repertorio filmico sull'artista. *Treize jours dans la vie*

de Picasso è frutto di un sapiente montaggio di immagini pittoriche e cinematografiche che si succedono per associazioni, in un gioco continuo di rimandi fra pittura, disegni, fotografie, brani di diari, filmati d'epoca e interviste, che narrano di Picasso nei suoi novantadue anni di vita sociale e culturale. Con sapienza narrativa, gli autori hanno scelto, sostanzialmente, tre diversi livelli di lettura attraverso i quali il film procede in modo più o meno fluido: il racconto attraverso le immagini, accattivante almeno quanto quello scientifico demandato alle voci esperte, e alcuni brani di finzione, che purtroppo abbassano il tono del discorso rendendolo troppo didascalico.

La figura dell'artista in *Treize jours dans la vie de Picasso* è raccontata a viva voce in straordinarie interviste filmate: amici, colleghi pittori, musicisti, letterati, collezionisti, registi, donne, mogli e figli parlano della sua vita. Supportato dalla perfetta conoscenza dei taccuini e dei diari di Picasso, Pierre Daix si inoltra nelle frequentazioni dell'artista: dai registi Luciano Emmer, Paul Haesaerts e Henri-Georges Clouzot, ai collezionisti, drammaturghi, letterati e critici quali Henri Kahnweiler, Jean Cocteau, André Malraux e Jean Claire; fino al musicista Auric, al fotografo Brassaï, ai pittori Miró, Pignon, Saura, alla modella-musa Fernande Olivier. Fa capolino, infine, la vita privata e, come in un romanzo rosa, abbiamo le testimonianze filmate delle mogli, delle compagne e dei figli: Marie-Thérèse, Françoise, Claude e Maya ritraggono un uomo che ha fatto dell'amore la propria ragione di vita.

Il film inizia con una straordinaria intervista rilasciata negli anni '60 alla televisione francese. In pochi minuti, Picasso dice tre cose fondamentali: che ha sempre amato molto, che ama qualsiasi cosa, e infine che non fa pittura ma «fa Picasso».

La prima affermazione, quella che riguarda i sentimenti, introduce la parte più accattivante della storia: durante la sua vita Picasso ha vissuto con tredici donne e, attraverso il loro amore, ha rigenerato la propria vena creativa. Tre donne sono le madri dei suoi quattro figli, due sono diventate mogli[7].

La seconda affermazione riguarda la passione dell'artista per il mondo delle immagini e in particolare, negli anni '60, per il cinema e per la televisione, la quale viene definita a volte interessante, altre volte orribile. Non a caso l'inizio di *Treize jours dans la vie de Picasso* pone subito il cinema a fianco dell'artista e, attraverso di esso, ne ricostruisce la storia.

Questa seconda affermazione è anche frutto della lunga esperienza picassiana di fronte alla macchina da presa, uno strumento che l'artista conosce a fondo perché, dal dopoguerra in poi, è stato proprio l'obbiettivo cinematografico a dargli fama e amplissimo consenso di pubblico. *Treize jours dans la vie de Picasso* presenta pellicole amatoriali realizzate da Cocteau e Man Ray, ma anche momenti salienti di noti *film sull'arte* girati da Paul Haesaerts, Frédéric Rossif, Luciano Emmer, Henri-Georges Clouzot e altri. Per questi registi Picasso ha fatto l'attore e, nelle vesti di artista, ha messo in scena i tic della creazione.

Alla fine dell'intervista, Picasso si rifiuta di rispondere ad una domanda generica e ovvia sullo stile e afferma provocatoriamente che ogni momento creativo è stato per lui un pezzo di vita e che le due cose sono inscindibili. Lo stile, dunque, non significa nulla e soprattutto non "fa" il valore dell'opera. In età matura, l'artista afferma di non realizzare i quadri alla Picasso, ma di rappresentare direttamente se stesso. In tal modo riconferma la propria esperienza di attore e *performer*, quella che gli ha permesso, dopo l'azzeramento e la soluzione del problema forma, di affiancare, ancora una volta attraverso il cinema, le moderne tendenze dell'arte del dopoguerra, dall'Informale alla Performing Art.

Picasso, i critici d'arte e i registi del dopoguerra

La *mise en scène* di un Picasso *performer*, attore di se stesso, è senza dubbio un brano irripetibile che appartiene alla storia del *film sull'arte*. Tra il '49 e il '56, lo storico dell'arte Paul Haesaerts e i registi Luciano Emmer e Henri-Georges Clouzot lo filmano e, per esaltarne la genialità creativa, inventano sofisticati dispositivi di ripresa capaci di raffigurare il suo concetto di cubismo.

Paul Haesaerts

Come riprendere Picasso mentre lavora per far capire al pubblico l'origine delle sue invenzioni formali? Il primo a porsi questa domanda, nel '49, è il critico d'arte fiammingo Paul Haesaerts, che si è formato con Henri Wolfflin sulle teorie della *pura visibilità*. In un documentario precedente, *Rubens* (1948), il critico aveva fatto appello alla grammatica del cinema per spiegare le composizioni barocche attraverso i dettami del formalismo. *Rubens*, realizzato con il regista Henri Storck, presentato e premiato alla Mostra del Cinema di Venezia, è considerato un brano di cinema moderno del dopoguerra[8]. Haesaerts è stato capace di applicare, in una partitura lirica di immagini girate e montate da Storck, i principi formali della teoria della visione: gli schemi grafici che si sovrappongono ai quadri di Rubens evidenziano la progettazione delle complesse composizioni barocche di figure dipinte dall'artista. Con mirati movimenti di macchina, gli autori cercarono di ricreare il percorso di un occhio critico per condurre lo spettatore nei profondi segreti che costituiscono l'architettura di un'immagine[9].

Nel 1949 Paul Haesaerts firma la regia di *Visite à Picasso*, un film chiave del suo percorso critico-visivo, e in seguito realizza altri documentari sull'arte moderna[10]. Un iter simile viene seguito dallo storico dell'arte italiano Carlo Ludovico Ragghianti che, con il termine di *critofilm*, sottolinea la necessità di una procedura di ripresa adatta alla propria *critica dinamica*[11]. Sia per Haesaerts che per Ragghianti, il cinema può evidenziare la forma dell'opera d'arte attraverso particolari accorgimenti che ne esaltano

Incontrare Picasso di Luciano Emmer

la dinamicità interna, ossia la *genesi formale*: i fattori simbolici di una cultura figurativa, come ad esempio la concezione dello spazio prospettico nel '400, si possono tradurre in un particolare percorso di visione[12].

Con *Visite à Picasso*, Haesaerts elabora le proprie teorie sull'arte moderna e riflette sulle grandi possibilità offerte dalla presenza dell'artista sulla scena, che permette al regista di riprodurre in tempo reale la nascita e lo sviluppo di un disegno. Il *work in progress* dell'opera, inoltre, evidenzia la *gestualità* espressa dalla mano, che viene seguita da un occhio sempre attento e vigile. Picasso dipinge di fronte alla macchina da presa, su di un vetro che è rivolto verso lo spettatore, il quale può così vedere in diretta la creazione. In questo modo Haesaerts cattura l'attimo in cui la mano impugna sicura il pennello per compiere il *gesto* che genera l'immagine. Lo spettatore assiste a questo gesto e ne intuisce la sapienza espressiva, risolta nell'abbozzo veloce e nei tratti sintetici che delineano una colomba, un toro, un vaso di fiori, la *silhouette* di una giovane donna, la composizione di figure ricorrenti nel repertorio picassiano degli anni '30 e '40. Il dispositivo per la ripresa è perfetto e le immagini prendono forma con una immediatezza sorprendente. Non importa quale sia il valore da un punto di vista strettamente artistico di questi disegni su vetro, l'innovazione sta nel fatto che in questo modo Picasso porta sullo schermo un atteggiamento autoriflessivo.

Il film processuale

Alla fine degli anni '40, a New York, l'artista Jackson Pollock, padre dell'Action Painting, usa il *gesto* come sottile metafora dell'esistere; a differenza di Picasso, la sua ricerca volge alla *distruzione* della forma: l'opera non è più oggetto autonomo di sintesi formali, ma contingenza e materia.

I molti documentari sugli artisti al lavoro prodotti negli anni '50, detti anche *film processuali*, sono senza dubbio frutto di una nuova disposizione critica. Grazie al cinema la poetica del *gestuale* viene espressa nella sua *temporalità*, un fattore importante dal punto di vista esegetico per gli addetti ai lavori, ma anche un momento denso di *suspense* per il grande pubblico. Picasso, affascinato dalla dimensione temporale del cinema, coglie nel *work in progress* sia la genesi del proprio lavoro, sia il concetto di effimero che scardina i rigidi principi dell'arte da cavalletto. Per questo, nello stesso anno in cui collabora con Haesaerts, *cita* le contemporanee tendenze informali americane: in un film del fotografo Gjon Mili, l'artista si fa riprendere al buio mentre disegna con una matita luminosa delle sagome. Come nel film di Haesaerts, anche in questo caso la figura di Picasso uomo lascia il posto all'opera nel suo divenire.

Sempre nel '49, erano state diffuse in America le prime foto del *dripping* di Jackson Pollock, realizzate dal fotografo tedesco Hans Namuth. Il 1950, poi, è l'anno di due brevi documentari di Namuth su Pollock al lavoro, il primo girato un unico piano sequenza di nove minuti, e il secondo utilizzando lo stesso dispositivo del supporto di vetro usato da Haesaerts. Ma questa volta la lastra è parallela, anziché perpendicolare al terreno, e Pollock non la dipinge standole davanti, ma sopra. La tecnica del *dripping* viene resa nota dal lavoro di Namuth; prima dei suoi due film, la critica d'arte considerava Pollock un epigono del tardo surrealismo europeo[13].

Henri-Georges Clouzot

Nel 1955 Henri-Georges Clouzot gira *Le Mystère Picasso*, una produzione molto ambiziosa nel panorama del *film sull'arte* di quegli anni[14]. Il documentario, lungo un'ora e mezzo e girato in Cinemascope, viene premiato a Cannes nel '56. In quell'occasione il giovane critico André Bazin lo definisce «un film bergsoniano»[15]. *Le Mystère Picasso*, infatti, è un *film processuale* sul tempo nella pittura, dedicato al fare di Picasso, al fluire delle sue forme, dei suoi colori, e al loro continuo mutare sullo schermo. Picasso racconta di aver maturato l'idea in un pomeriggio del '52, mentre assisteva ad una corrida in compagnia del regista e amico Clouzot. Ma i due si misero al lavoro, per intere settimane, solo in seguito all'arrivo dall'America di colori speciali, che potevano essere usati su supporto trasparente.

Le Mystère Picasso, un'orchestrazione di musica e immagini, presenta una delle più originali *mises en scène* di Picasso. Per la prima volta, grazie a questi colori, Clouzot può permettersi di far sparire interamente la

figura dell'artista, fino ad allora carismatica, ponendolo dietro una tela: protagonista del film è l'atto creativo, il *gesto* dell'artista[16].

Picasso voleva fare un film sulla visione cubista, sul concetto del "quadro nel quadro", ossia sulla somma di idee elaborate durante il lavoro. Era solito affermare: «Io non cerco, trovo». Già nel '23 dichiarava: «Mi riesce difficile capire l'importanza che viene data alla parola "ricerca" nella pittura moderna. Secondo me il ricercare in pittura non significa nulla. Trovare: questo è il problema»[17]. Con tale affermazione rivendicava l'"oggettività" della propria pittura, che non è mai astratta in quanto dialoga continuamente con il dato reale.

L'atteggiamento autoriflessivo, tipico di Picasso, sempre pronto ad indagare sui propri strumenti e processi creativi, è anche un fondamento dell'astrattismo che ha caratterizzato il '900. Per la prima volta, in *Le Mystère Picasso*, l'artista non ha nessun obbligo verso lo spettatore, se non quello di affrontare la tela con linee, colori e forme.

Nel film di Clouzot, Picasso afferma anche di usare la pittura per fare cinema. La macchina da presa è perennemente fissa per simulare la cornice di un quadro. La *mise en scène* viene svelata nel bel mezzo del film e non solo per ragioni commerciali, come ha affermato il regista, ma per far scoprire in un sol colpo di scena il gioco del cinema. In questa sequenza, l'unica girata in bianco e nero, Picasso si presenta in calzoncini corti e a petto nudo, mentre dipinge sul foglio fissato al cavalletto. L'obbiettivo, finora rimasto costantemente frontale, dentro i bordi del foglio, scopre la dimensione teatrale di tutta l'operazione: Picasso emerge, ancora una volta, nelle vesti di attore di se stesso. La scena si fa accattivante quando Clouzot gioca con la *suspense* e inquadra il dettaglio del caricatore della macchina da presa dove si vedono i metri di pellicola che scorrono veloci. In controcampo, Picasso si affretta a terminare il disegno in contemporanea con la fine della pellicola. La scelta del bianco e nero vuole sottolineare la vittoria della finzione sul reale, visto che la sola verità è quella dei colori della pittura.

Luciano Emmer

Nel 1953, in occasione della mostra antologica su Picasso a Roma e Milano, il regista Luciano Emmer gira *Picasso*, un documentario a colori di un'ora circa[18]. Le immagini del suo film celebrano la figura inedita di un Picasso cosmopolita, che ha già scosso gli animi dei pittori italiani nel '37, con *Guernica*, e continua a scuoterli ora che ai contenuti politici si sono aggiunte le ragioni estetico-formali. L'abilità e la bravura dell'artista, capace di gestire le leggi della forma per quarant'anni, rappresentano la spinta per uscire dal dilemma *astrattismo-realismo*[19]. Nell'ambiente italiano della *cultura impegnata* («Corrente», Milano; i «Sei di Torino», «La Ruota» e «Il Selvaggio», Roma), Picasso è sinonimo sia di avanguardia artistica sia di progressismo. I suoi rapporti con la cultura italiana del dopoguerra sono intimamente legati all'azione culturale del Partito Comunista Italiano. Al comunismo

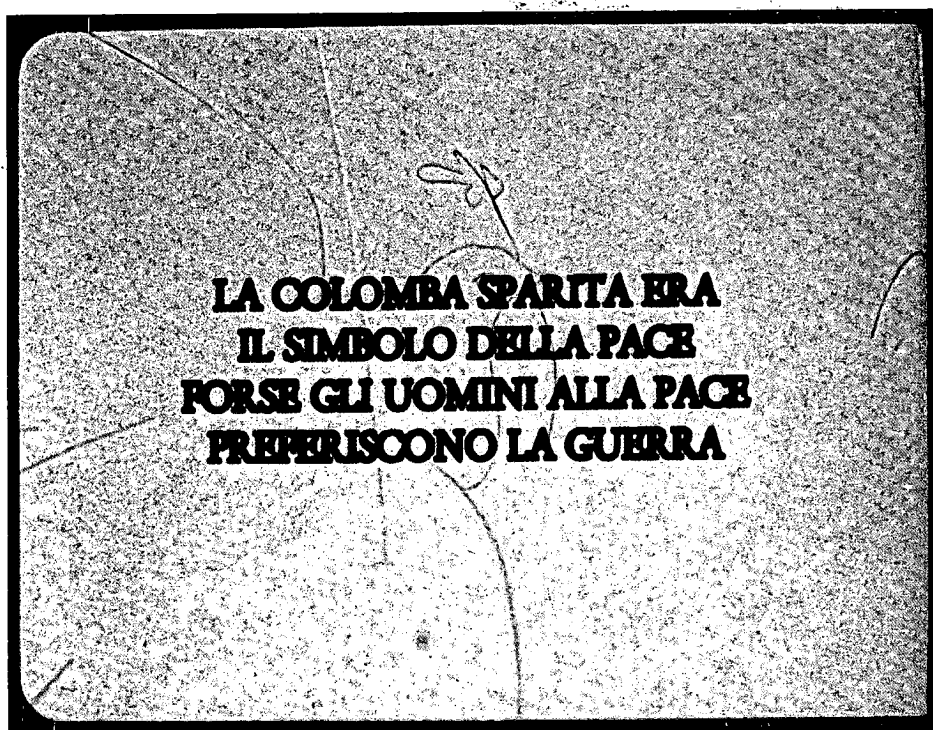
l'artista spagnolo ha già aderito in Francia nel '44. Nel dopoguerra, con l'inasprirsi della guerra fredda, viene allontanato e tacciato di «estetismo»: in Italia Guttuso e Togliatti lo rinnegano in favore del *realismo popolare*.

Le mostre di Roma e Milano, allestite nell'inverno del '53, nascono su queste contraddizioni: il verbo di Picasso viene sposato solo dai comunisti più aperti e liberali. A Roma sono presenti per la prima volta le ceramiche e le litografie, mentre a Milano si vede *Guernica* assieme alle tele *blu* e *rosa* del Museo Puškin di Mosca. Il successo di pubblico è enorme: le riviste parlano di un «artista diavolo» e «poliedrico», anche se la giovane critica d'arte militante lo stronca[20]; sul mercato editoriale iniziano a circolare numerose monografie a colori su di lui.

Sia a Roma che a Milano, Picasso non interviene personalmente, non si presenta. Malgrado ciò, Luciano Emmer, cineasta già affermato nel *film sull'arte*[21], decide di filmare per il pubblico italiano questo «genio stregonesco», come l'aveva definito Roberto Longhi. Il regista non si accontenta di entrare alla mostra romana per riprenderne le opere esposte (*Picasso* è il primo documentario che pubblicizza un evento culturale in termini moderni), ma domanda al produttore Rizzoli i finanziamenti per filmare l'artista al lavoro nella sua casa-laboratorio di Vallauris. La richiesta viene accettata ed Emmer restituisce immagini inedite di Picasso, le uniche prodotte nell'Italia del dopoguerra. In Europa, invece, al lavoro di Haesaerts fanno eco film poco noti al grande pubblico, ma di straordinario interesse e curiosità, come quelli dei francesi Nicole Védrès, Frédéric Rossif e Robert Picault. In questi documentari l'artista si esibisce in vere e proprie *performances*, con maschere e abiti di sua creazione[22].

Il commento del film di Emmer, scritto dall'artista Guttuso e dai critici Trombadori e Del Guercio, suona un po' datato, sia per l'enfasi tipica del documentario dell'epoca, sia per i contenuti critici a carattere sociologico e politico confezionati dai tre paladini del *realismo* italiano. Anche per questo, *Picasso* è un documento di un'epoca storica particolare, il dopoguerra italiano.

Per esigenze di programmazione nelle sale cinematografiche e per ragioni economiche di botteghino, il film, una volta ultimato, viene ridotto e presentato in sei episodi di nove minuti circa: *I saltimbanchi*, *Vita e morte della pittura*, *Il sonno della ragione*, *I fauni*, *Picasso*, *La guerra e la pace*. Soltanto nel 2000 Emmer riesce a riportare la propria opera, ridotta a pezzi e mutilata del suo ritmo, alla forma originaria. Essa è stata ripristinata nella sua integrità per una durata di circa quaranta minuti e intitolata *Incontrare Picasso*. Il regista ha voluto così rivivere lo spirito del tempo in cui entrò con discrezione nell'atelier di Vallauris. Ha poi tagliato alcune sequenze di pitture riprese alla mostra romana; ha riscritto il commento, per leggerlo con la propria voce com'è ormai prassi negli ultimi dieci anni, e infine ha riproposto le musiche originali in vinile di Roman Vlad.

Nella nuova versione Emmer ha riproposto interamente i brani che narrano il suo incontro con Picasso a Vallauris. Nella prima sequenza l'ar-

L'ultima inquadratura di *Incontrare Picasso*

tista è intento a costruire un fantoccio con materie naturali: la tecnica messa in scena è di origine surrealista e fa riferimento all'*objet trouvé*, ossia all'assemblaggio di oggetti eterogenei per dar vita ad un'immagine nuova[23]. Al fine di sottolineare ulteriormente la versatilità dell'artista, Emmer ci propone in seguito Picasso al lavoro nella fornace, mentre modella un vaso assieme a un artigiano del paese. Il confronto fra l'artigiano e l'artista evidenzia due diversi momenti creativi, uno di normale prassi lavorativa, l'altro di abilità e capacità innate. Picasso trasforma il vaso in colomba: un esplicito riferimento all'impegno sociale e politico dell'artista, che si fonde con i propri simboli, divenendo egli stesso «una colomba fra due guerre» come ricorda Luciano Emmer nella scritta che appare in sovrimpressione sul quadro *Bambino con colombo*, dipinto nel 1901.

Il regista ci ripropone anche l'immagine tradizionale dell'artista al lavoro, di fronte al cavalletto, mentre abbozza veloce con un carboncino il paesaggio visto dallo studio di Vallauris. Queste riprese del genio di tradizione romantica che crea in completa solitudine sono un momento cruciale dei *film processuali*. Anche l'abbigliamento di Picasso assume una sua rilevanza: se per tutta la durata del documentario appare con larghi pantaloni e casacca, nell'ultima scena del film è a petto nudo e in pantaloncini corti. Qui Emmer si accorda con Picasso per filmare in *tempo rea-*

le, ossia con un intero caricatore di pellicola da dieci minuti, la realizzazione di un'opera. Il pittore disegna con abilità su un muro interno della cappella di Vallauris e, su e giù per una scala, traccia la genesi della sua colomba di pace. In quegli stessi anni, Picasso stava progettando i pannelli della *Guerra* e della *Pace* per l'abside della stessa chiesa.

Come farà Clouzot due anni dopo, Emmer riprende la scena in un unico piano sequenza, poi tagliato al montaggio, per non interrompere le fasi di lavoro dell'artista e restituire così la nascita di un capolavoro ancora una volta effimero perché durato una sola notte: infatti, concluse le riprese, il mattino successivo una squadra di imbianchini cancella il disegno con la calce. La distruzione, che è un fatto ricorrente nel mondo dell'arte, dà al documentario di Emmer anche il valore di un documento unico su un'opera scomparsa.

«Forse gli uomini alla pace preferiscono la guerra», commenta emozionato il regista alla fine di un film che riguarda, oltre la storia dell'arte, la storia degli uomini.

---

1. Cfr. Standish Lawder, *Il cinema come arte moderna: Picasso, Survage, Kandinsky, Schönberg*, in *Il cinema cubista*, Costa & Nolan, Genova, 1983.
2. Cfr. Marie-Laure Bernadac e Gisèle Breteau Skira, *Picasso à l'écran*, Centre Pompidou e RMN, Paris, 1992.
3. Mi riferisco ai documentari prodotti e girati in tutto il mondo su Picasso e la sua opera, a partire dagli anni '30 in Spagna (*Esencia de verbana* di Ernesto Giménez Caballero, 1930, b/n) e negli anni '40 in Francia (*Picasso* di Frédéric Rossif, 1944, b/n; *L'Art renaît* di René Lucot, 1945, b/n; *Guernica* di Alain Resnais e Robert Hessens, 1950, b/n), Danimarca (*Guernica* di Helge Ernst e F. Ostergren, 1949, b/n), Belgio (*De Renoir à Picasso* e *Visite à Picasso* di Paul Haesaerts, rispettivamente del 1948 e 1949, b/n), Italia (*Signor Rossi cerca la realtà* di Damiano Damiani, 1949, col.; *L'esperienza del cubismo* di Glauco Pellegrini, 1949, b/n), e America (*Art Survives the Time*, 1949, b/n; *Form Evolution* di Martin Metal, 1949, b/n; *Guernica* (incompiuto) di Robert Flaherty, 1949, b/n).
4. *Treize jours dans la vie de Picasso* di Pierre Daix e Pierre Philippe, 180', Sept-Arte, Francia, 2000. Il documentario è stato trasmesso da RAISat Art nell'ottobre del 2000.
5. Pierre Daix è uno specialista dell'opera dell'artista, compilatore di saggi e cataloghi, ma soprattutto conoscitore dei diari di Picasso che, nel film, scandiscono tredici tappe dell'uomo più amato e ritratto dai moderni mass media del primo '900. Pierre Philippe è invece un conoscitore profondo di archivi e di documenti cinematografici d'epoca.
6. Mi riferisco ai documentari realizzati da autori del film sull'arte come Nelly Kaplan (*Le Regard Picasso*, 1967, 52', Francia; film premiato a Venezia nel 1967), Michael Blackwood (*The Pioneers*, in *Master of Modern sculpture*, 1978, 59', USA; e *Pablo Picasso: the Legacy of a Genius*, 1981, 107', USA), Frédéric Rossif (*Pablo Picasso, peintre*, 1981, 90', Francia) e Didier Baussy (*Picasso, un film*, 1986, 85', Francia-Spagna).
7. Olga, la prima moglie e madre di Paul, la si vede oltre che nei ritratti di Picasso, anche nelle foto scattate da Cocteau e in un film d'epoca di Man Ray. Marie-Thérèse, la seconda relazione importante di Picasso, risale al 1927 e Maya è il frutto di questo incontro. Marie-Thérèse è presente in foto e filmati, mentre la figlia Maya racconta della relazione con il padre in un'intervista straordinaria. Nel 1942 Picasso conosce Françoise, lascia Dora Maar, altro capitolo importante della sua vita, in questo caso culturale; Françoise, madre di Claude e Paloma, ci racconta di Picasso in un'intervista rilasciata negli anni '60. Françoise sarà lasciata per Jaqueline, la seconda moglie e l'ultima donna dell'artista. Picasso la sposa nel 1955 e per i suoi ottant'anni affermerà che l'amore è l'unica cosa veramente importante. Nel documentario è inserita un'intervista a Claude e le ultime immagini di Picasso con Jaqueline.
8. Cfr. Jean-Luc Lioult, *Autour du Rubens de Storck... et du Van Gogh de Resnais: quels films sur l'art?*, in AA.VV., *Le film sur l'art et*

ses frontières, Université de Provence, Institut de l'image, Aix-en-Provence, 1997.

9. Scrive Haesaert: «Le divisioni dello schermo, le panoramiche verticali od orizzontali, le carellate avanti e indietro, le giustapposizioni di immagini in movimento, le sovrapposizioni, i confronti, la macrofotografia, gli obiettivi deformanti, gli schemi animati, le diversità di illuminazione, i tuffi, le esitazioni, le rotazioni dell'apparecchi da ripresa, ecco un complesso di mezzi di espressione, di forme sintattiche al servizio del cineasta-critico». La citazione è in Carlo Ludovico Ragghianti, *Arti della visione I. Cinema*, Einaudi, Torino, 1975.

10. Per la sua filmografia completa, cfr. Marie-Laure Bernadac e Gisèle Breteau Skira, *Picasso à l'écran*, cit.

11. Cfr. *Viatico nel mondo dei documentari d'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni Quaranta e Sessanta*, in AA.VV., *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, Milano, 2000.

12. Nel primo critofilm Olivetti dedicato alla pittura (*Il Cenacolo di Andrea del Castagno*, 1954), per spiegare il funzionamento del suo metodo, Ragghianti porta subito l'attenzione dello spettatore sul meccanismo complesso della prospettiva quattrocentesca, attraverso una riuscita *boutade*.

13. Hans Namuth e Paul Falkenberg girano due documentari su Pollock, uno nel 1950 e il secondo nel 1951. Nel primo, in bianco e nero, l'artista fa il *dripping* sulla tela stesa a terra, mentre nel secondo, a colori, Pollock sale su una lastra di vetro sotto la quale Namuth fissa la macchina da presa. Cfr. AA.VV., *L'atelier de Jackson Pollock*, Macula, Paris, 1978. I film di Namuth su Pollock sono stati più volte trasmessi da RAISat Art.

14. *Regia*: Henri-Georges Clouzot; *musiche originali*: Georges Auric; *fotografia*: Claude Renoir; *montaggio*: Henri Colpi; *produzione*: Filmsonor; Francia, 1956, 90'; col. e b/n, Cinemascope.

15. Cfr. *Un film bergsoniano: Le Mystère Picasso*, «Film», 7, 195, poi in André Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973. Inoltre, Henri Colpi, *Comment est né "Le Mystère Picasso"*, «Cahiers du Cinéma», 58, 1956. Per un approfondimento bibliografico, cfr. Marie-Laure Bernadac e Gisèle Breteau Skira, *Picasso à l'écran*, cit.

16. Inizialmente *Le Mystère Picasso* voleva essere un film sul *tempo reale* della pittura, ma, data la mole di materiale girato, Clouzot decise di montare il film e sintetizzare le varie fasi creative.

17. Altre affermazioni di Picasso, dimostrano come l'idea del film sia già radicata nel lavoro del pittore: «Un tempo i quadri procedevano verso il risultato finale per momenti successivi. Ogni giorno portava qualcosa di nuovo con sé. Un quadro era una somma di addizioni. Per me, un quadro è una somma di distruzioni: prima faccio un quadro, poi lo distruggo. Ma alla fine nulla è andato perduto, il rosso che ho tolto da un posto si troverà in qualche altra parte [...] Potrebbe risultare abbastanza interessante fissare fotograficamente non le fasi di un quadro, ma le sue metamorfosi. Forse ci si renderebbe conto delle strade che segue un cervello per realizzare il proprio sogno» (1935). «Non si sa mai ciò che si farà. Si comincia un quadro e questo diventa qualcosa di completamente diverso. È curioso come il volere dell'artista conti poco» (1955). Citazioni tratte da Mario de Micheli (a cura di), *Scritti di Picasso*, Feltrinelli, Milano, 1964. Per alcune dichiarazioni di Picasso sul film di Clouzot, cfr. Hélène Parmelin, *Picasso dit...*, Gonthier, Paris, 1966.

18 *Picasso* è il titolo del documentario, prima dello smembramento in sei episodi.
Regia e soggetto: Luciano Emmer; *fotografia* (Ferraniacolor): Giulio Gianini; *operatore*: Berto Vanni; *ingegnere del suono*: Mario Amari; *testo*: Renato Guttuso, Antonello Trombadori, e Antonio Del Guercio; *musiche*: Roman Vlad; *montaggio*: Fernanda Papa; *produzione*: Rizzoli/Amidei; *organizzazione*: Guido Tosco, Francis Rigaud; Italia, 1953-1954, col., 35mm. *Picasso* è anche il titolo della versione francese.

19. Mi riferisco al diverbio fra le due fazioni di «Forma» e «Fronte Nuovo delle Arti».

20. Il giovane critico d'arte Francesco Arcangeli scrive: «Non misterioso nei risultati, ma nel suo prodursi: atto di vitalità subito gelata, di frettolosa rianimazione di schemi; intrigo inseparabile e contraddittorio di vita e di morte. Ne nasce un livello picassiano che io chiamerei volentieri del "para-capolavoro"» («Paragone», 47, 1953).

21. Cfr. Paola Scremin, *Luciano Emmer e il "film sull'arte"*, in AA.VV., *Omaggio a Luciano Emmer*, Regione Siciliana, 1999.

22. Mi riferisco ai seguenti film dove Picasso appare sia come uomo, assieme alla compagna del momento Françoise Gilot e ai figli Claude e Paloma, sia come artista: Nicole Védrès, *La Vie commence demain*, 1950, 98', b/n; Pablo Picasso e Frédéric Rossif, *La Mort de Charlotte Corday*, 1950, b/n; Robert Picault, *La Corrida de Picasso*, 1951, 20', col., e *Portrait de Picasso*, 1951, 12', b/n e col. Per informazioni su questi film cfr. Marie-Laure Bernadac e Gisèle Breteau Skira, *Picasso à l'écran*, cit.

23. Le fotografie dello studio disordinato dove Picasso crea in modo anomalo sono state proposte per la prima volta nel 1945 dalla rivista francese «Arts», che pubblica un'intervista a Picasso sull'*objet trouvé*.

Incontrare Picasso

Luciano Emmer

106

Didascalia:
IN OCCASIONE DELLA PRIMA MOSTRA IN ITALIA DELLE OPERE DI PICASSO – NEL 1953 – MI PROPOSERO DI REALIZZARE UN FILM: ACCETTAI PONENDO UNA CONDIZIONE

INCONTRARE PICASSO
UN FILM DI LUCIANO EMMER

Esterno giorno. Panorama di Vallauris. Lo studio di Picasso.

L'ho incontrato a Vallauris, un piccolo paese di ceramisti e vasai nell'entroterra di Val Join, sulla costa meridionale della Francia. Lo studio dove lavorava era una bassa costruzione in pietra, poco distante dalla casa dove lui abitava.

Interno studio. Picasso è intento a comporre una figura sul pavimento.

È intento a costruire sul pavimento una figura umana con l'aiuto di mattoni, di tegole, di strane forme di terracotta uscite grezze dalla fornace. Riprendevo incuriosito quello che Picasso stava facendo. Aveva l'aria di un gioco per bambini che nasceva pezzo per pezzo con una casualità preordinata. Avevo la sensazione che, come in un puzzle, andasse trovando senza alcuna indecisione i pezzi che gli servivano per completarla.

Esterno giorno. Picasso esce per cogliere un ramoscello.

Non l'ho mai disturbato con le esigenze della macchina da presa. Lo lasciavo libero di seguire la sua ispirazione del mo-

Interno studio. La figura è completata.
Volti di donna in alcuni quadri dell'artista: particolare di *Les demoiselles d'Avignon* (1907), di *Donna imbellettata* (1901), *Donna nella poltrona gialla* (1932), *Ritratto della signora Eluard* (1941).

mento, la registravo discretamente osservando il suo sguardo attento e divertito.
Il ritratto femminile è uno dei punti fermi nella sua creazione artistica. Picasso ne ha dipinti migliaia durante tutta la sua vita.

Picasso al lavoro nell'atelier Fournas.

In un piccolo studio accanto Picasso dipinge. Gli avevo chiesto di comportarsi come sempre davanti a una tela bianca. Non ha avuto esitazioni. Il nero carboncino ha cominciato con mano sicura a tracciare una linea, poi un'altra, poi un'altra ancora. Non gli ho chiesto cosa intendeva fare, ho preferito scoprirlo da solo. Solo il tenue fruscio del carboncino sulla tela riempie il silenzio dell'immagine che sta nascendo. È un paesaggio familiare: le case e i tetti di Vallauris. Nella parte alta la fabbrica di ceramica. Picasso ricrea sulla tela col carboncino e poi col palmo della mano. Il fumo è più vero di quello che esce dalla fornace, la mano dell'artista lo rende più reale e magico al tempo stesso. Quella mano era lo strumento fisico che aveva indicato la strada che Picasso avrebbe percorso fin dalla prima adolescenza.

Primi studi a carboncino e inchiostro.

A 15 anni il padre lo iscrive alla scuola di Belle Arti di Madrid e Barcellona, dove inizia a istruirsi nell'arte classica. Ma il nuovo allievo è lontano dalle regole dell'accademia. Abbandona gli studi e si immerge nella realtà che lo circonda. Tutto lo interessa, tutto lo riguarda.
La sorella Lola, la madre donna Maria, il padre Ruiz Blasco e lui che indirizza l'attenzione del figlio alle semplici colombe, quelle colombe che lo seguiranno come un'ombra nei prossimi

cinquant'anni della sua vita d'artista. Compare una folla di volti catturati con l'ansia di non perderne uno, di non lasciarsi sfuggire l'espressione di uno sguardo, di scoprirne il carattere, la personalità. Personaggi incontrati per la strada o nei caffè, ritratti di amici o di sconosciuti, ricostruiscono come nella sequenza di un film il mondo in cui vive.

Agli inizi del secolo decide di andare a Parigi, dov'è nata la rivoluzione della nuova pittura. In quella città scopre il mondo del Café chantant che avrebbe affascinato Toulouse-Lautrec.

La nana (1901), *Bibi la Purée* (1901).

Ma anche qui Picasso segue il suo istinto: la figura di una nana deforme, il volto di un relitto umano e di Bibi la Purée sono questi che catturano la sua attenzione.

Bambina con colombo (1901).

Appare anche una fanciulla dall'aria triste mentre tiene tra le braccia una colomba. Questa immagine mi suggerisce la narrazione di questa prima metà del secolo attraverso le opere di Picasso.

In sovrimpressione sul dipinto Bambina con colombo *appare la scritta:*
UNA COLOMBA
TRA LE DUE GUERRE

I quadri del "periodo blu": *La bevitrice appisolata/La bevitrice di assenzio* (1902), *Celestina* (1903), *Il vecchio ebreo/Vecchio cieco e ragazzo* (1903), *La coppia/I miserabili* (1904), *Madre con bambino malato* (1903).

La bevitrice di assenzio trova in questo l'unico paradiso artificiale dei poveri. La vita, vissuta come una precaria bohème, piena di ristrettezze economiche, porta Picasso ad interessarsi del mondo degli emarginati. La pittura che per secoli aveva ritratto con sfoggio di ricchezze e potere principi e imperatori, papi e santi, ora era libera di esprimere quello che toccava profondamente la sensibilità dell'artista. La critica ufficiale ha etichettato questa pittura come il "Periodo blu". Il bisogno di catalogare le sue ope-

re ha travisato il semplice valore di testimonianza dell'artista di questo momento della sua vita. Non c'è patetico pietismo in quei volti, solo la volontà di ritrarre una realtà diversa da quella improntata, in piena Belle époque, ad un ipocrita ottimismo e a un'ottusa superficialità.

I quadri del "periodo rosa": *Suonatore d'organetto e piccolo Arlecchino/Il saltimbanco seduto con ragazzo* (1906), *Buffone e piccolo acrobata* (1905), *Acrobata e giovane equilibrista* (1905).

Picasso aveva l'anima di un clown. Ha sempre amato il mondo del circo, i suoi acrobati, i funamboli, i giocolieri. Questo mondo lo distraeva dall'osservazione della triste realtà dei derelitti. È naturale che la sua pittura assuma un colore diverso, in quello che fu definito il "periodo rosa".

I primi quadri cubisti: *Autoritratto con tavolozza* (1906), *Nudo con drappeggio* (1907), *Les demoiselles d'Avignon* (1907).

Ma la sua sensibilità porta Picasso ad esplorare sempre nuove strade, stimolato da quel fermento di creatività che all'inizio del secolo pervadeva tutti gli artisti che avevano eletto Parigi come capitale della loro esperienza.
L'arte del continente nero aveva contagiato l'Europa. È così che nascono *Les demoiselles d'Avignon*, la più straordinaria avventura dell'arte moderna.

Donna con ventaglio (1909).

Donna dalle mani intrecciate (1909).
Cisterna (1909).
Donna con mandolino (1910).
Ambroise Vollard (1909-10).

Ormai l'arte si allontana dalla naturale espressione dei sentimenti umani. Picasso si immerge in questo distacco dalla realtà abbracciando l'esperienza cubista, lo spazio decomposto e ricomposto. Ma ad un primo sguardo si riconoscono ugualmente i volti dei personaggi ritratti. Come un puzzle ricomposto da una mano infantile, rinasce una nuova realtà a due dimensioni, dimenticando quella ormai lontana da secoli della pittura tradizionale. L'avventura verso un mondo inesplorato non conosce limiti. Non esistono più frontiere.

Studente con giornali (1913-14).
Un quadro della serie *Ma jolie.*

L'ironia non ha mai abbandonato lo spirito di Picasso, quell'ironia che, quasi facendosi perdonare l'allontanamento dalla realtà, gli fa scrivere alcune lettere in un suo dipinto: *Ma jolie*, forse un ricordo di un volto femminile o un involontario richiamo a una realtà umana che sta per essere sconvolta da qualcosa di più tragico della nuova avventura dell'arte.

Immagini di repertorio: la I guerra mondiale.

I tre musici (1921).

Il contrasto fra le drammatiche immagini della guerra e una pittura che l'ignora deliberatamente, è improvvisamente interrotto dal ritorno della figura umana.

Arlecchino che suona la chitarra (1924).
Maternità (1921).
(Dalla serie della maternità dipinte dal 1921 al 1927).

Questa donna nelle sue forme esasperate è emblematica di quanto sia profondo il senso della maternità nell'animo dell'artista, quasi a dimenticare le immagini della carneficina dei figli sui fronti di guerra.

Vari ritratti del figlio Paulo (1923-28).

Ma è con le immagini del figlio che Picasso sembra esorcizzare le immagini della guerra. Come in una poesia, l'amore paterno si esprime con una delicatezza di sentimenti che appaiono sul volto divertito di Paulo, che il padre veste con immagini della fantasia.
Inventa suo figlio anche come torero, in un'arena della sua Spagna, che, come esule, ricorda sempre con profonda nostalgia.

Donna nella poltrona gialla (1932).

Il mondo non è più lo stesso. Il volto stupito, sia pur bellissimo, della figlia

Maya con una bambola vestita da marinaio (1938).

Maya sembra risentire, nella sua figura inquietante, dell'incubo del disastro appena terminato.
Picasso esprime la sua ribellione in una nuova deformazione della realtà, quasi a smentire coloro che credono che il dramma dell'umanità sia concluso con un'effimera pace.

Testa di donna, bronzo (1931-32).
Donna seduta sulla spiaggia (1937).

Il surrealismo, il dadaismo non sono sufficienti a spiegare il sarcasmo che na-

Donna con pallone da spiaggia (1932).

Donna con fiori (1932).

La famiglia (1934).

sce nel profondo dell'animo dell'artista, dietro le sue buffonesche immagini.
Picasso è artista spagnolo, di quella terra che più di cento anni fa ha visto Goya lanciare le sue invettive contro quel mondo nel quale, allora come oggi, «il sonno della ragione produce mostri».
Questo quadro sembra una frattura con tutto ciò che Picasso sta dipingendo, l'abbandono di una ricerca di stile. Io lo considero un arresto inevitabile di fronte alle miserie della folla di poveri diseredati contro i quali sta per abbattersi uno dei mostri di Francisco Goya.

Didascalia:
IL 26 APRILE 1937, IN SPAGNA, AEREI TEDESCHI LANCIANO BOMBE SULLA PICCOLA CITTADINA DI GUERNICA FACENDO STRAGE PER LA PRIMA VOLTA DI CIVILI INERMI

Guernica (1937).

Il mondo ancora non si rende conto che questa non è che l'anteprima degli eccidi che la follia sanguinaria di Hitler scatenerà nel mondo. Un urlo si leva: è quello di Picasso che denuncia l'eccidio con il dipinto più sconvolgente della pittura del nostro secolo. Non servono le parole a commentare l'orrore suscitato nell'artista dalla tragedia di Guernica.
Basta questa opera per testimoniare l'impegno civile di Picasso nei confronti del mondo in cui vive.
Ormai la pittura non è più la stessa. Gli orrori segnano le opere dell'artista, quasi un presentimento di quelli che fra poco si abbatteranno di nuovo sul mondo. Il toro nero, la luce della candela bianca nascono spontanei sulla tela, l'uno accanto all'altro. Picasso si rende conto della malvagità insita nell'uomo, desideroso di

Natura morta con testa di toro nera, libro, tavolozza e candeliere (1938).

sempre nuove stragi. Ma a tutto questo si ribella e insegue nella sua pittura il cammino di una speranza. Basta il volto di una donna a confortarlo, con la tenera luce degli occhi e, ancora di più, il volto di una fragile creatura di bambina.

Donna seduta [Marie Thérèse Walter], 1937.
Donna sdraiata con libro [Marie Thérèse Walter], 1939.
Ritratto di Maya con bambola (1938).
Ritratto di Maya con barchetta (1938).

Natura morta con testa di toro nera, libro, tavolozza e candeliere (1938).

La candela non è ancora spenta, ma il mostro minaccia ancora, è diventato più sanguinario, non concede pause, nessun presagio del disastro che attende gli uomini.

Donna che si pettina (1940).
Donna seduta con cappello di piume (1941).
Donna seduta (1941).
Busto di donna (1943).

La pittura è sconvolta dall'angoscia che pervade questi volti ormai disumani di donne nate dall'orrore. I critici accusano Picasso di incostanza nella sua pittura, con quell'epiteto, quasi un insulto, di eclettismo. Non si accorgono che la sua coerenza sta nel seguire il suo istinto e l'espressione dei suoi sentimenti.

Ritratto della signora Eluard (1941).
Bambino con colomba (1943).

Basta un delicato volto di donna a far dimenticare gli orrori, non basta però a dissipare la paura che sconvolge il volto spaventato di un bambino. Nemmeno la presenza della colomba: anche il messaggero di pace esprime angoscia.

Testa di toro davanti alla finestra (1942).
Teschio in bronzo (1943).

Il sangue di una testa di capra mozzata non lascia più dubbi. Il teschio scolpito nel bronzo preannuncia la catastrofe.

Immagini di repertorio e foto della II guerra mondiale.

Se nella prima guerra mondiale la strage si svolgeva sui campi di battaglia, in questa seconda coinvolge definitivamente anche le popolazioni inermi nelle loro case.

L'uomo con l'agnello (1942).

Ma Picasso non si arrende. Il pastore con la pecora sulle braccia fuso nel bronzo sostituisce il teschio. Dalle mace-

rie è sopravvissuto l'uomo e con lui la speranza nella vita.

Il paesaggio di Antibes.

Il cielo chiaro sembra aver cancellato gli orrori della guerra appena terminata. Sulle acque azzurre del mare di Antibes si leva una fortezza in pietra. Sono le mura del castello Grimaldi, che si affaccia su quel mare. Racchiuse in un piccolo museo creato da Picasso stesso vi sono le sue opere più recenti, testimonianza di una pace desiderata e raggiunta.

I pannelli del museo di Antibes.

Esili come i primi graffiti dell'uomo appaiono le figure gioiose di fauni e ninfe. Il lungo cammino percorso dall'orrore della strage di Guernica alla rappresentazione solare dei simboli della felicità terrena sono la più evidente prova di come tutta l'opera di Picasso sia stata, durante tutta la sua vita, la rappresentazione delle emozioni suscitate in lui dalla quotidiana realtà in cui ha vissuto.

Su una parete il ritratto di una capra. Dico il ritratto perché per me è il più autentico autoritratto di Picasso. Glielo dissi e si mostrò divertito di quest'accostamento. Su un'altra parete una serie di piatti: sono tanti volti, con espressioni diverse l'una dall'altra, di personaggi provenienti da un'epoca arcaica come quella degli eroi di Micene.

Nello studio di Vallauris.

La domanda per me fu spontanea: «Perché non provi a farne uno, ora, davanti a me?». Non ci pensò due volte. In un angolo del laboratorio prese in mano un piatto di ceramica. La superficie nero fumo è graffiata dalla punta del coltello, creando il volto che nasce dall'immaginazione dell'artista: un re mitico e solitario.

Esterno giorno. Il fumo della fornace.

Anfore decorate da Picasso.

Picasso si era innamorato delle ceramiche. Lo stimolava la materia che si plasmava nelle sue mani di artigiano sapiente. Crea dalle anfore nuove forme di donne senza tempo ricavate dalla creta.

Interno fornace. L'artista trasforma un vaso in una colomba.

La tentazione di un vaso che si forma sotto la pedana girevole del vasaio suggerisce a Picasso quello che io avevo desiderato veder nascere dalle sue mani. Mentre Picasso faceva ruotare la sua colomba appena creata dalle sue mani, riflettevo sul significato del titolo che ho voluto dare al breve racconto della sua opera nel primo cinquantennio di questo secolo: «Una colomba fra due guerre».

L'operaio.

Gli operai portano al forno le colombe che Picasso ha creato in una mattinata di lavoro. Cuoceranno sette giorni e sette notti insieme ai semplici prodotti degli artigiani piatti, vasi, pecore.

Esterno giorno. Il fumo della fornace.

Il figlio Claudio nel suo letto (1948).
Paloma nella seggiolina (1950).
Claudio e Paloma (1950).
Paloma su fondo rosso (1950).
Maternità e arancia (1951).

A Picasso erano nati i due nuovi figli: Paloma e Claudio. Gli piaceva ritrarli spesso come aveva fatto molti anni prima con Paulo e Maya. Ma un'espressione diversa traspare in questi volti nuovi di bambini. È come se il padre temesse per la loro vita: lo si intuisce da quegli sguardi attoniti e pervasi di ombre minacciose. Era il periodo della guerra fredda e Picasso percepiva nel suo intimo minacciosi segnali che venivano dalla situazione che aveva messo in contrasto coloro che insieme avevano sconfitto la barbarie nazista.

I pannelli della guerra e della pace (1952).

A fugare i fantasmi del passato l'artista crea due grandi pannelli contrapposti, che raccontano l'uno gli orrori della

guerra, l'altro la serenità della pace. Immagini feroci nel primo descrivono gli orrori di una nuova guerra che incombe minacciosa sull'umanità. Picasso con il simbolo della colomba ancora una volta esorcizza i fantasmi degli orrori che hanno attraversato gli ultimi cinquant'anni, ritorna alle immagini felici apparse sulle pareti del castello Grimaldi. Al suono del flauto appare, di nuovo ricomposta nella serenità, la famiglia dell'uomo nella pace sperata. I pannelli della guerra e della pace erano destinati a coprire le pareti della piccola cappella di Vallauris come appaiono ora.

Didascalia:
ALL'EPOCA DELLE RIPRESE I PANNELLI NON ERANO ANCORA STATI SISTEMATI NEL LUOGO ATTUALE. SULLA PARETE FU POSTO UN PANNELLO BIANCO

Nella cappella di Vallauris.

Prima di iniziare ci scambiammo un parere unanime: «Perché falsare la realtà?». È così che nasce quella straordinaria sequenza di Picasso che, a torso nudo, sulla parete bianca, salendo e scendendo da una piccola scala, crea di getto, con un grosso carboncino, un'opera originale che riassume il profondo significato che vuole suscitare l'artista contrapponendo la pace alla guerra.
Gli operai che avevano allestito il pannello bianco, l'indomani, credendo si trattasse di una semplice prova, smontarono e distrussero il pannello. Picasso ed io provammo la stessa rabbia per la sparizione di un'opera così intensa di emozione. È rimasta ormai solo nelle immagini del mio film.

L'immagine della colomba disegnata sul pannello.

In sovrimpressione appare la didascalia:
LA COLOMBA SPARITA ERA
IL SIMBOLO DELLA PACE.
FORSE GLI UOMINI ALLA PACE
PREFERISCONO LA GUERRA.

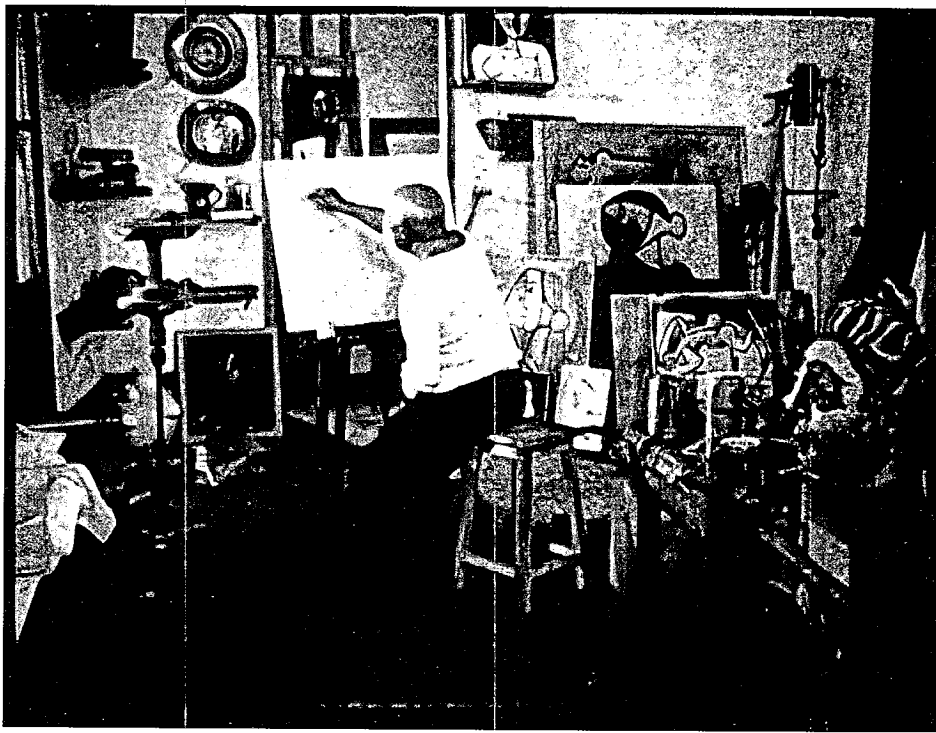
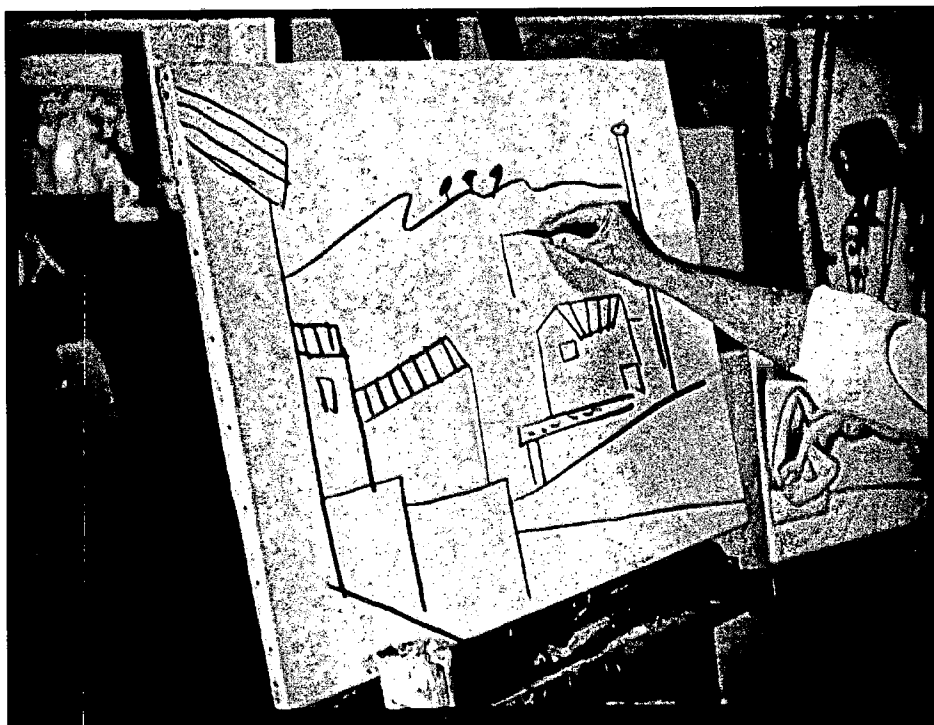
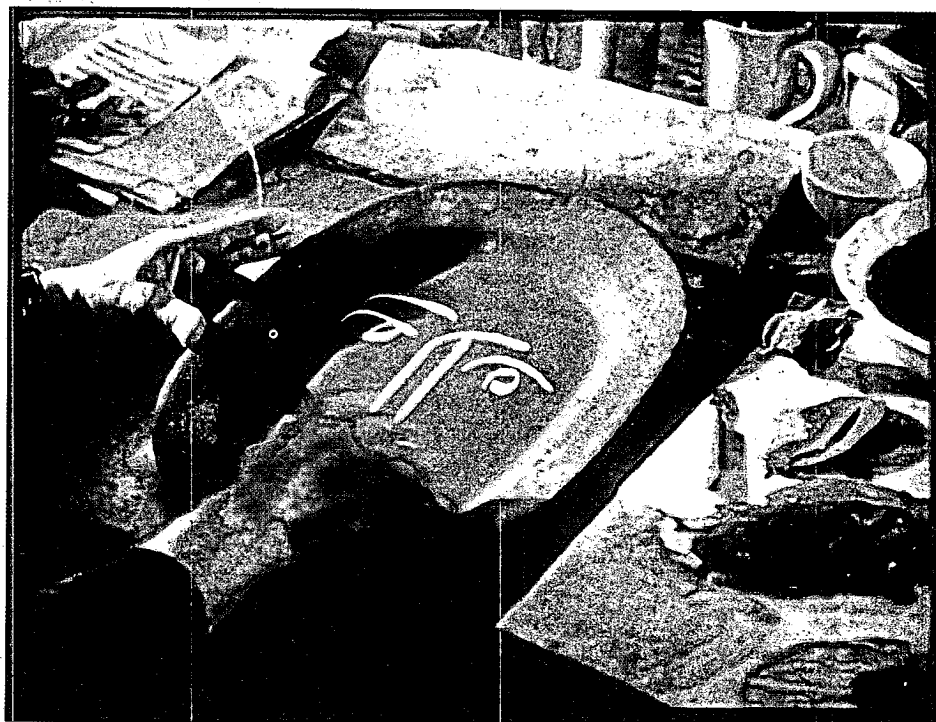
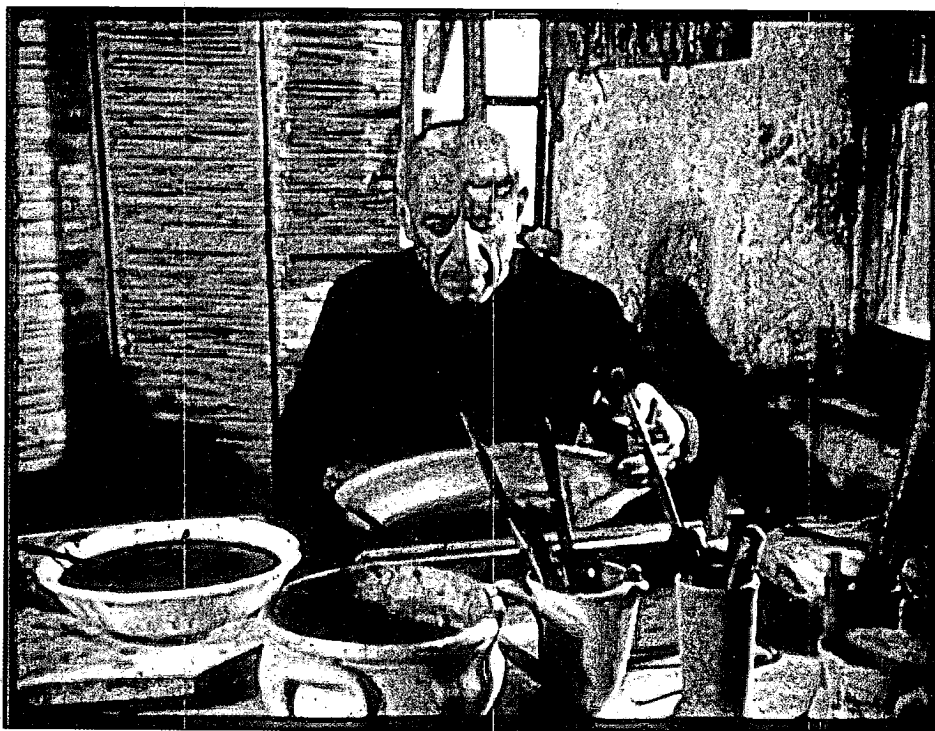
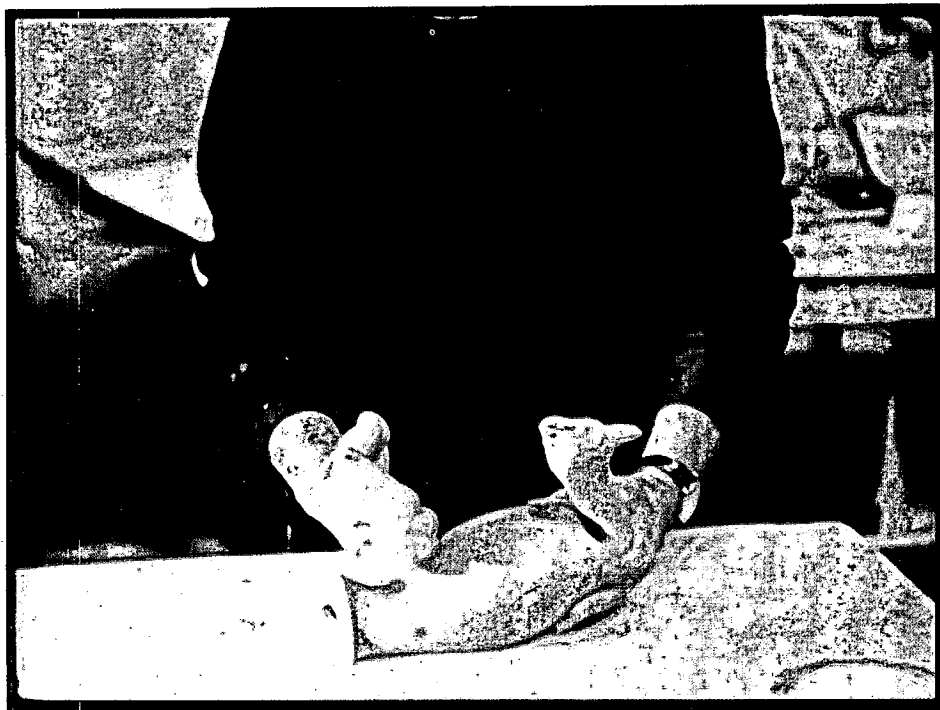
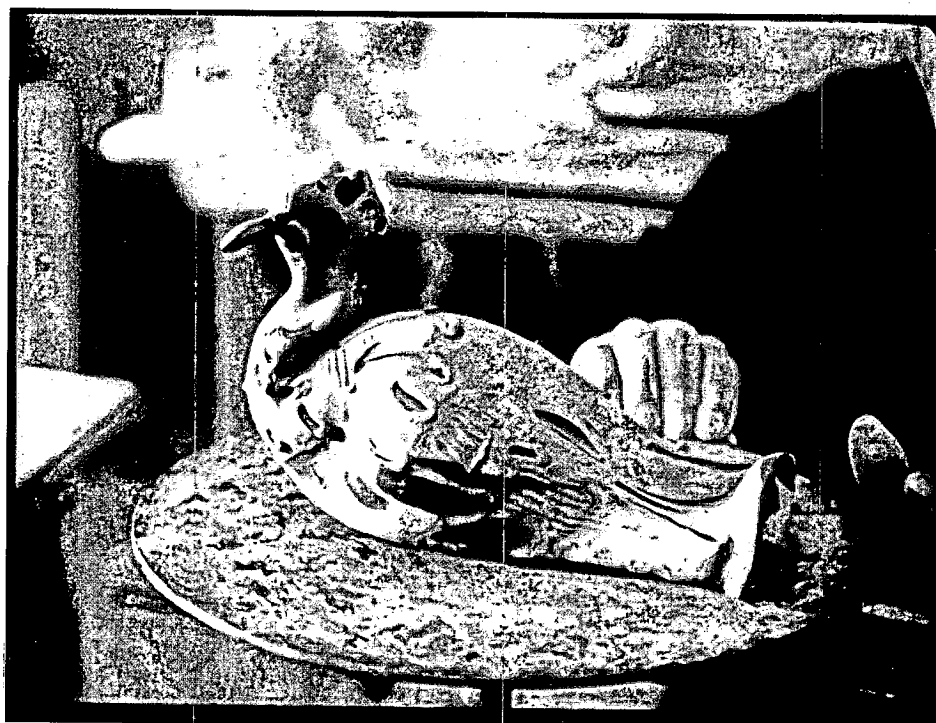
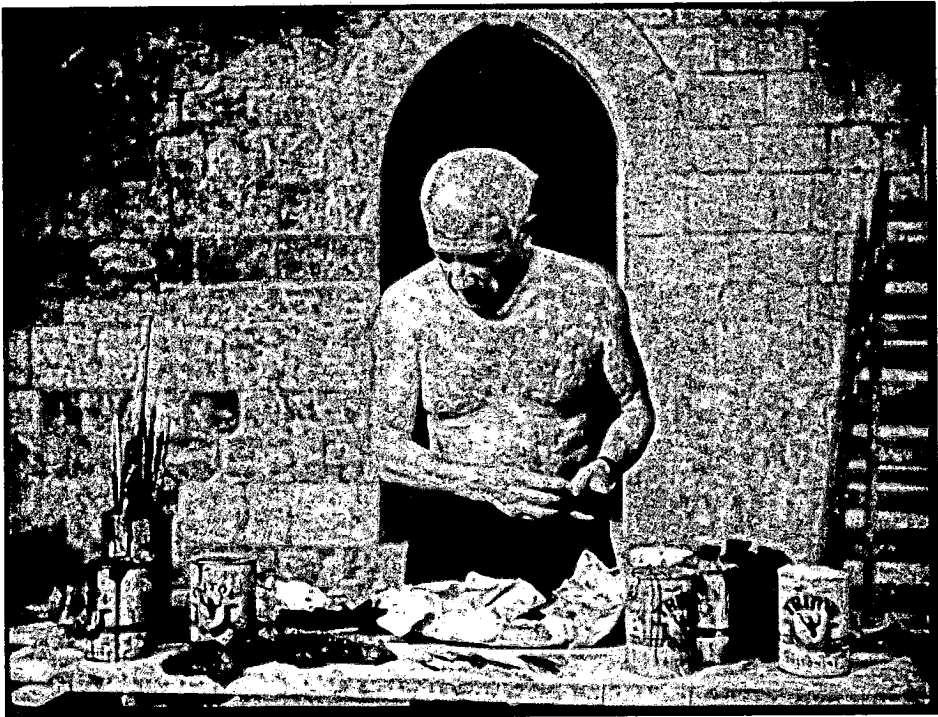
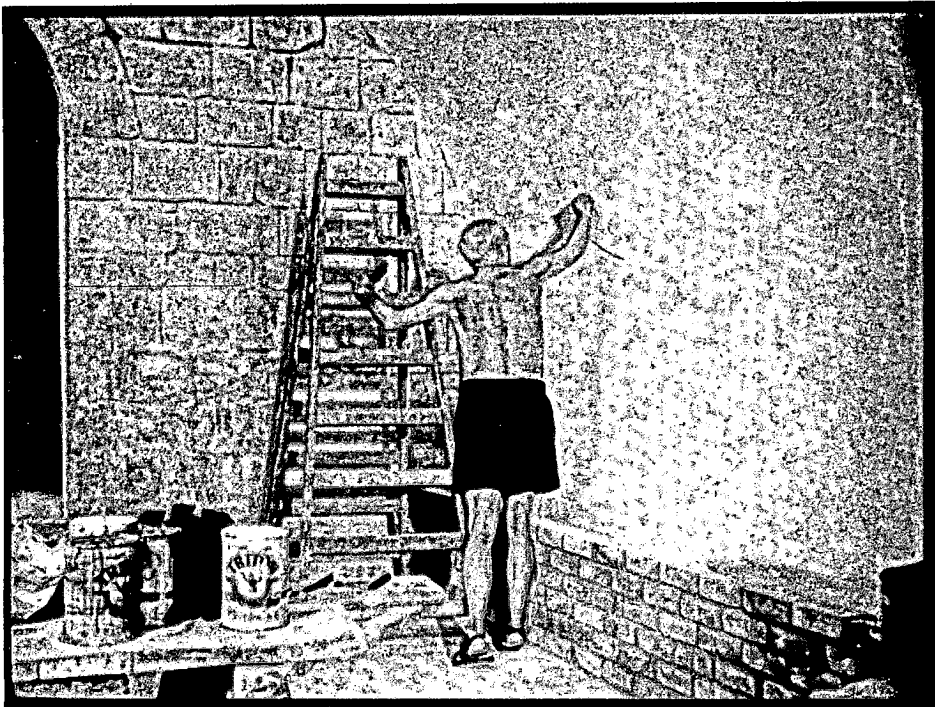
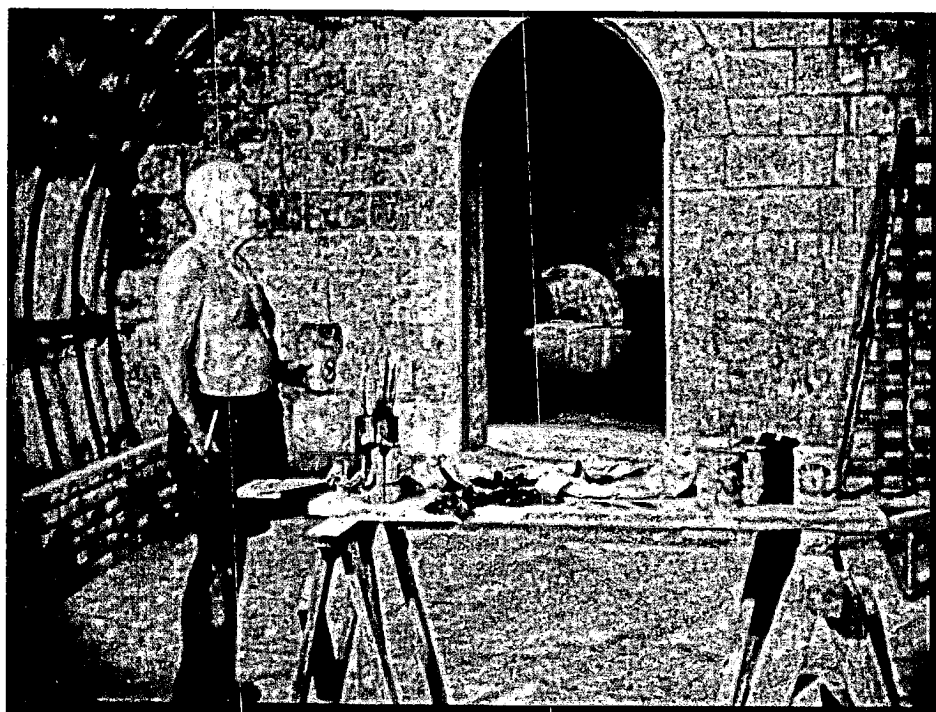
TITOLI DI CODA:

Fotografia: Giulio Gianini; *operatore*: Berto Vanni; *musica di* Roman Vlad; *diretta da* Franco Ferrara; *testo e voce*: Luciano Emmer; *collaborazione al montaggio*: Stefano Pasetto; *registrazione sonora*: Alessandro Aliscioni, Antonio Carbonari; *coordinamento tecnico dell'edizione*: Aldo Strappini.

Il commento di Emmer è stato trascritto da Mira Costanzo.
Per i titoli delle opere di Picasso si è fatto riferimento ai seguenti testi:
Lionello Venturi (a cura di), *Pablo Picasso*. Catalogo della mostra, De Luca Editore, Roma, 1953; Mario De Micheli, *Picasso*, I diamanti dell'arte, n. 27, Sadea/Sansoni, Firenze, 1967; *L'opera completa di Picasso blu e rosa*, presentazione di Alberto Moravia, apparati critici e filologici di Paolo Lecaldano, Classici dell'arte, Rizzoli, Milano, 1968; *L'opera di Picasso cubista*, presentazione di Franco Russoli, apparati critici e filologici di Fiorella Minervino, Classici dell'arte, Rizzoli, Milano, 1972; Domenico Porzio, Marco Valsecchi (a cura di), *Conoscere Picasso. L'avventura dell'uomo e il genio dell'artista*, presentazione di Renato Guttuso, Mondadori, Milano, 1973; William Rubin (a cura di), *Pablo Picasso. Una retrospettiva organizzata da The Museum of Modern Art of New York*, Rizzoli, Milano, 1980.

NOTA SUL RESTAURO

Nel 1953 Emmer gira *Picasso*, un documentario a colori di circa un'ora, prodotto da Rizzoli e Amidei. Per esigenze di programmazione il film viene smembrato in sei parti, che sono proiettate separatamente (cfr. il saggio di Paola Scremin, *Picasso e il film sull'arte*, pp. 101-104). Nel 2000 la Cineteca Nazionale, d'accordo con il regista, decide di ricomporre la copia originale, che ha circolato in forma integrale soltanto nella versione francese, curata da Lo Duca, con modifiche rispetto alla versione italiana e con un commento riadattato da Claude Roy.
Non essendo utilizzabile il negativo, si è lavorato su quattro diverse copie positive a colori, tre delle quali di proprietà personale del regista. Si è avuto cura di preservare le colonne sonore d'epoca, sia della originaria versione italiana, che della quasi coeva, ma diversa, versione francese.
A questo punto è entrato in campo Emmer, che ha modificato il montaggio originario delle scene e inserito alcuni brevi brani di repertorio sulle due guerre mondiali; e, soprattutto, ha scritto (e poi registrato, agendo personalmente da *speaker*) un nuovo commento parlato, che ha sostituito quello precedente di Renato Guttuso, Antonello Trombadori e Antonio Del Guercio.
Per il commento musicale, si è fatto ricorso a una rara e ormai introvabile edizione commerciale su vinile a 33 giri (anche questa ritrovata da Emmer nel suo archivio) delle musiche di Roman Vlad, che sono state ri-registate, mixate, montate e sincronizzate *ex novo*, sempre con la supervisione di Emmer, per accompagnare la nuova versione.
(*Mario Musumeci*)

Picasso nel suo studio di Vallauris

Nell'atelier Fournas, Picasso disegna a carboncino il paese di Vallauris

Picasso incide uno dei suoi piatti di ceramica

Picasso crea una colomba da un vaso di creta

Picasso disegna un pannello nella cappella di Vallauris

Ci scusiamo con il lettore per alcuni errori tipografici presenti in cinque pagine del numero 1-2 (gennaio-aprile 2001), dove sono venuti a mancare gli apostrofi e le lettere accentate o con segni diacritici.
Riteniamo necessario e doveroso ripubblicare almeno la filmografia di Benjamin Christensen (apparsa a p. 123), che è stata particolarmente danneggiata da queste "amputazioni", finendo col risultare quasi incomprensibile.

Filmografia di Benjamin Christensen (1879-1959)

Det hemmelighedsfulde X (L'X misterioso), Danimarca, 1913
Hævnens nat (Notte di vendetta), Danimarca, 1915
Häxan (La strega, noto come *La stregoneria attraverso i secoli*), Svezia, 1921
Unter Juden (Fra gli ebrei), Germania, 1923, riportato solo in alcune filmografie
Seine Frau, die Unbekannte (*La moglie sconosciuta*), Germania, 1924
Die Frau mit dem schlechten Ruf (La donna dalla cattiva reputazione), Germania, 1925
The Devil's Circus (*Il circo del diavolo*), USA, 1926
Mockery (Inganno), USA, 1927
The Hawk's Nest (Il nido del Falco), USA, 1928
The Haunted House (La casa degli spiriti), USA, 1928
Seven Footprints to Satan (*Sette passi verso Satana*), USA, 1929
The House of Horror (La casa del terrore), USA, 1929
Skilsmissens børn (*I figli del divorzio*), Danimarca, 1939
Barnet (Il bambino), Danimarca, 1940
Gaa med mig hjem (Accompagnami a casa), Danimarca, 1941
Damen med de lyse handsker (La donna dai guanti chiari), Danimarca, 1942

Garanzia di riservatezza informativa ex articolo 10. Legge 675/96
I suoi dati personali sono trattati in forma automatizzata al solo fine di prestare il servizio in oggetto che comprende, a sua discrezione, l'offerta di prodotti e servizi di *Bianco & Nero*, con modalità strettamente necessarie a tale scopo. Il conferimento dei dati è facoltativo: in mancanza, tuttavia, non potremo dar conto del servizio. I dati non saranno divulgati.

Guarantee of Privacy. Ref. article 10. Italian Law 675/96
Personal information supplied for the purposes of a subscription to *Bianco & Nero* will be added to our data bank for the exclusive use of the publisher Marsilio. While you are not obliged to provide this information, Marsilio can not guarantee its services if this consent is not given.

Cognome, nome / Surname, name

Indirizzo / Address

Cap / Postcode Città / City

Stato / Country Tel. / Phone

Bianco & Nero

☐ Desidero prenotare n. .... abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio)
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italia), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europa), L. 120.000 - Euro 61,97 (altrove)

☐ Please send me n. .... annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italy), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europe), L. 120.000 - Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

☐ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

☐ Spedite contrassegno / Please forward C.O.D.

☐ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

☐ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my ☐ American Express ☐ Visa ☐ Carta Si

n. ____ scadenza / expiry date ____

☐ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only

Data / Date Firma / Signature

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova

Distribuzione
Marsilio

ISBN 88-317-7729-7

L. 20.000 – € 10,33